

Jatssoitikosta rumpusetiksi

rumpusetin soitintutkimuksellinen analyysi

Annika Treuthardt
Musiikintutkimuksen pro gradu-tutkielma
Viestintätieteiden tiedekunta
toukokuu 2017

Käsittelen tässä tutkimuksessa rumpusetin historiaa. Pyrin määrittelemään, miten ja milloin rumpusetin voi sanoa kehittyneen soittimeksi ja millainen kehityskulku sillä on ollut 1900-luvun alusta vuoteen 1979 asti. Käsittelen rumpusettiin kuuluvat osat yksitellen ja kuvaan kuhunkin kohdistuneet fyysiset muutokset. Lisäksi kysyn, millaiset tekijät rumpusettiä muokkasivat. Tässä huomioon paitsi soittotavassa tapahtuneet muutokset myös laajemmat yhteiskunnalliset ja kulttuuriset kehityslinjat sekä niihin kytkeytyvän populaarimusiikillisen kontekstin.

Työni teoreettisena viitekehyksenä toimii soitintutkimus. Tarkastelen soitinta organologisesti ja organografisesti visuaalisen aineiston perusteella. Aineistona käytän Tampereen konservatorion lehtori Harri Lehtisen haastattelua sekä vintagerumpujen keräilijöille suunnattuja www-sivustoja (vintagedrumguide.com ja vintagecymbalguide.com). Nämä musiikkiliikkeiden julkaisemat esitteet kattavat vuodet 1905 vuoteen 1979. Kuvaston perusteella kuvaan rumpusetin erilaisia tyyppejä soittimen osien yhdistelmien ja niiden laajuuden perusteella. Aikakausien vertailu piirtää esiin soittimen laajan kehityskaaren, jonka aikana rumpusetti on muotoutunut nykyiseen muotoonsa.

Tutkimukseni osoittaa, että ensimmäinen rumpusetin kehityskaaren jakso on määriteltävissä vuosiin 1909–1949. Bassorummun pedaalin patentointi aloittaa ajanjakson, jolloin kehittyivät seuraavat settityypit: kaksiosainen perussetti, kaksiosainen perkussiosetti, konsolisetti ja trap. Yleensä setin kokoonpano oli joko hyvin niukka tai hyvin laaja, mutta laajuus ilmeni lähinnä runsaana perkussiokokoelmana, jossa kaksiosaiseen settiin saattoi liittyä jopa kokonaisia orkesterisoittimia. Toista ajanjaksoa 1950–1969 hallitsee neliosainen rock-setti: bassorumpu, pieni tomtom, iso tomtom ja virveli, symbaali telineineen ja hi-hat. Tämä moderni rumpusetti vakiintui vuoteen 1950 mennessä, jolloin kylkisymbaali ja matala charleston olivat kokonaan kadonneet. Aiemmassa tutkimuskirjallisuudessa modernin rumpusetin on esitetty syntyneen noin vuonna 1940. Oman työni tulokset tarkentavat tätä väitettä ja sijoittavat modernin setin synnyn pikemminkin 1950-luvun alkuun. Samassa ajanjaksossa rock-setti enteili rumpusetin laajenemista: bassorumpu joko kahdentui (kahden bassorummun rock-setti) tai kääntyi ylösalaisin (cocktail-setti). Kolmannen ajanjakson vuosina 1970–1979 niukoista seteistä palattiin jälleen laajoihin. Tällöin kuvaston pienimmätkin setit olivat jo viisiosaisia. Laajimmissa seteissä osia oli jopa 12.

Tarkastelen rumpusetin muutoksien syitä sekä yksittäisten muusikoiden että uusien innovaatioiden kautta, vuorovaikutuksessa ympäröivien musiikillisten ja musiikkikulttuuristen ilmiöiden kanssa. Suuremmissa mittakaavassa rumpusetti muuttui näin laajasta kokoelmasta hyvin niukkaan rokkisettiin ja siitä takaisin laajaan kokoelmaan, kuitenkin niin, että lopputulos on 1970-luvulla täysin erilainen kuin vuosisadan alussa. Klassisten konserttisoittimien kuvasto vaihtui rock-henkisyyteen lukuisten puurunkoisten tomtomien myötä. Kulttuurisesta näkökulmasta soittimen kehitykseen on vaikuttanut esimerkiksi jazz, rumpalin aseman muutos suhteessa yhtyeen muiden soittimien edustajiin, soittimen kehittyminen solistiseen suuntaan sekä rumpalin aseman muutos välttämättömästä tahdinpitäjästä koko yhtyeen tähdeksi.

Avainkäsitteitä: rumpusetti, soitintutkimus, kulttuurihistoria

Sisällysluettelo

Jatsoitrikosta rumpusetiksi.....	1
1. JOHDANTO	4
1.1 Soitintutkimuksen kenttä.....	4
1.2 Tutkimuskysymykset ja metodi	5
1.3 Aineisto	7
1.4 Rumpusetiin viittaavat käsitteet	8
1.5 Yhteiskunnallinen ja kulttuurihistoriallinen konteksti	9
2. RUMPUSETIN OSAT MODERNISMIN KESKELLÄ	13
2.1. Bassorummun pedaali ja hi-hatin kehitys	13
2.2 Bassorumpu.....	17
2.3 Virveli: rumpusetin keskus	18
2.4 Rumpusetti ja perkussiot, konsolisetti ja ”trap”	20
2.5 Äänitehosteet.....	21
3. RUMPUSETTI 1909–1949: RUMPUSETTI HAKEE MUOTOAAN	23
3.1 Rumpusetti 1909–1949: perussetti ja perkussiosetti	23
3.2 Konsolisetti ja trap 1928–1941	25
3.3 Tomtomit rumpusettia täydentämässä	26
3.4 Rumpalin dixieland, swing ja bebop.....	28
4. RUMPUSETTI 1950–1969: KOHTI 4-OSAISTA SETTIÄ	32
4.1 Rummut solistiseksi soittimeksi 1950–1964.....	32
4.2 Bassorummusta kahdeksi – tai ylösalaisin.....	35
4.3 Kaksiosainen setti väistyy.....	38
5. RUMPUSETTI 1970–1980.....	42
5.1 Rumpusetti laajenee	42
5.2 Symbaalit	47
5.3 Tähtirumpalit ja rumpusetti.....	49
6. JOHTOPÄÄTÖKSET.....	52
TUTKIMUSAINEISTO.....	57
TUTKIMUSKIRJALLISUUS	59
SANASTO	61
KUVALIITE	63

1. JOHDANTO

Rytmi on kaikkialla läsnä; puhutussa kielessä ja sydämenlyönneissä, ennen kaikkea musiikissa. Rytmi ja rumpujen lyöminen kiehtoo kaikenikäisiä: kolmevuotiaita kattilankansikokeiluineen, esiintyviä maailmantähtiä ja huippurumpaleita tai -perkussionisteja orkestraalisine kokoonpanoineen. 1900-luvulla rumpusetti on noussut viihdemusiikissa tärkeäksi soittimeksi: useimmissa genreissä rumpali on välttämätön osa yhtyettä. Lavalla rummut huomataan, mutta rummuston varsinainen tehtävä jää piiloon: onnistuneesta esityksestä ei yleensä huomaa miksi kappaleet kuulostavat hyviltä. Rumpusetillä luodaan aika ja ajoitus, eräänlainen "greenwichin aika", johon yhtyeen muut soittajat nojautuvat. Tästä selkärankatehtävästä suoriutuu pienelläkin rumpusetillä, mutta se ei ole estänyt rumpaleita kokoamasta monipuolisia settejä efekteineen ja lukuisine pedaaleineen kimalleväriytyksiä unohtamatta. Mielikuvituksellisimmat setit luovat mielikuvia huvipuistoista ja karuselleista: valonauhoin koristellut läpinäkyvät rummut pimeässä loistavine vanteineen ovat joidenkin harrastajien unelmasettejä. Useimmat innostuvat oikeaksi kokemistaan materiaaleista. Rummun sointi vaihtelee sen mukaan, onko runko rakennettu koivusta, mahongista vai saarnista. Myös rummun ja kalvon välisen reunaviisteen kaltevuus vaikuttaa ratkaisevasti sointiin. Se on useimpien rumpaleiden kunnollisen rumpusetin tunnusmerkki. Itse olen aloittanut harrastelijarumpalina kymmenenvuotiaana: Premierin Olympic -setti jätti elinikäiset jäljet ja tänä päivänä soitan neljännellä omalla setillä.

Mutta mistä rummut ovat saaneet alkunsa? Miksi rumpusetti on nykyään sellainen kuin se on? Miten hi-hat syntyi?

1.1 Soitintutkimuksen kenttä

Soitintutkimusta on Suomessa tehty toistaiseksi melko vähän ja tutkimukset painottuvat kansansoittimiin. Timo Leisiön väitöskirja *Suomen ja Karjalan vanhakantaiset torvi- ja pillisoittimet* julkaistiin 1983. Pekka Jalkasen, Heikki Laitisen ja Anna-Liisa Tenhusen tutkimuksiin pohjautuva *Kantele* julkaistiin 2010. Kotimaisia tieteellisiä artikkeleita edustaa Rauno Niemisen *Sähkökitaran pioneerit Suomessa* sekä Kauko Karjalaisen *Suomalainen torviseitsikko*. Muut soitintutkimuksen alan artikkelit liittyvät mm. kielisoittimien jäljittelyyn

tietokoneen avulla sekä soitinmallinnukseen. Kaiken kaikkiaan Timo Leision väitöskirjasta alkaen soitintutkimuksen niukkuutta riitti vuoteen 1995 asti, jolloin Musiikin suunta -lehdessä julkaistiin soitintutkimuksen teemanumero. Viime vuosina soitintutkimus on nostanut profiiliaan. Sekä kotimaisia että kansainvälisiä tutkimuksia on julkaistu, viimeiseksi vuoden 2015 Tatu Kekkosen pro gradu *Sähköharmonikka populaarikulttuurin murroksessa*.

Vaikka perkussioita ja rumpuja sinänsä on kansainvälisessä tutkimuksessa tutkittu jonkin verran, kokonaisia rumpusettejä tutkimukset sivuavat vain marginaalisesti. Näin silti, vaikka bändisoittimista esim. sähkökitara ja piano ovat saaneet huomattavassa määrin kirjoittajien huomiota. Tästä syystä olen hyvin haasteellisen tehtävän edessä: kuluvalta vuosituhannelta tehty tieteellinen tutkimus tiivistyy kahteen ensyklopediaan: John Beckin toimittama *Encyclopedia of percussion* vuodelta 1995 sekä James Bladesin *Percussion Instruments* vuodelta 1992. Muutamat harvat rumpusettiin keskittyvät tutkimukset julkaistiin jo vuosikymmeniä sitten. Iäkkäämpiä tutkimuksia edustavat T.D. Brownin *A history and analysis of jazz drumming* vuodelta 1942, sekä W.F. Ludwigin *Modern jazz drumming* vuodelta 1959. Tuoreinkin tutkimus jää kahdenkymmenen vuoden taakse. Tätä tutkimusta tehdessäni keskeisimmäksi lähteeksi juuri rumpujen ja rumpusetin osalta nousi ranskalaisen Georges Paczynskin teos: *Une histoire de la batterie de jazz. Des origines aux années Swing*. Vuonna 1997 julkaistu teos oli ainoa tutkimuskohdettani läheisesti koskettava teos.

1.2 Tutkimuskysymykset ja metodi

Tutkimuksen tarkoitus on selvittää länsimaisen rumpusetin vaihteita. Kyseessä on historiallinen soitintutkimus, jossa tarkastelen rumpusetin rakennetta ja kokoonpanon keskeisiä muutoksia vertailemalla eri lähteitä. Pyrin selvittämään, mikä on rumpusetin alkupiste, mitä osia soittimessa silloin oli, mitkä osat ovat säilyneet ja mitkä osat jääneet kokonaan pois. Selvitän, miksi niin on käynyt, mitkä asiat rumpusetin muotoutumiseen ovat vaikuttaneet. Tarkastelen rumpusetin muutoksia kulttuurihistorian ja kulttuurisosiologian valossa. Huomioin ympäröivän kulttuurin taloudellisia muutoksia sekä innovaatioita. Perehdyn rumpalien soitintaan kohtaan liittämiin odotuksiin ja musiikillisiin oivalluksiin, jotka sysäsivät tavalla tai toisella rumpusetin muokkautumista. Musiikkikulttuurissa myös erilaiset genret tuovat oman lisänsä voimakenttään, jossa rummut saavat muotonsa. Metodologia liittyy soitintutkimuksen metodologian kahteen peruskäsitteeseen: organologiaan

ja organografiaan.¹ Organologiaan kuuluu tietoaineksen erittely ja tulkinta, soitintutkimuksellisten teorioiden ja hypoteesien yhteensovittaminen. Organografian tehtävänä on havainnoida, koota, luetteloita ja kuvailla soitinta. Tutkimustradition varhaisimmissa kerroksissa soitintutkimus käsitettiin karkeasti näiden kahden menetelmän kentäksi. Uusimman tutkimuksen voidaan sanoa edustavan laajempaa tutkimusotetta, jossa soittimia tutkitaan jopa poikkitieteellisesti. Näin ymmärrettynä soitintutkimus yhdistää niin historian tutkimuksen, kulttuurisosiologian, etnologian ja etnomusikologian tutkimusta. Itse soitin esineenä antaa lukemattomia mahdollisuuksia lähestyä soitinta myös tekniikan, luonnontieteiden, arkkitehtuurin, estetiikan tai viestintätieteiden lähtökohdista.

Tässä pro gradu -tutkielmassa lähdän liikkeelle organografiasta, soittimen sanallisesta kuvailusta. Pyrin ymmärtämään soittimen muutoksia tarkastelemalla soittimen yksityiskohtia. Käsittelen soittimen muutoksia organologisesti erittelemällä tietoaainesta, tässä tapauksessa kuvaluetteloita, haastattelua ja muuta aineistoa. Tulkitseen aineistoa kulttuurihistorian valossa pyrkimyksenä saavuttaa kokonainen, tarkennettu kuva rumpusetin kehityksestä länsimaisen populaarimusiikin historiassa.

Juha Korvenpää esittää väitöskirjassaan oletuksen siitä, että jokainen musiikin tuottamisen väline täyttää jotakin tiettyä tarvetta. Soitinten valmistamisen taustalla vaikuttavat useat innovaatiot ja niiden sovellukset.² Tässä tutkimuksessa pyrin muodostamaan käsitystä rumpusetin olennaisista muutoksista laajemmassa perspektiivissä erilaisten innovaatioiden kokonaisuudessa. Kuva tämän soittimen elinkaaresta ja merkityksestä syntyy vuoropuhelussa aineiston, musiikillisten tarpeiden ja musiikinhistoriallisten virtausten sekä tyyllilajien virrassa, alati heijastuksissa tutkijan position ja tutkittavan esineen välillä.

Tutkimus koskee ainoastaan akustisia 1900-luvun rumpusettejä. Rajausta johtuu aineiston asettamista ehdoista. Akustisten rumpujen valintaan vaikutti lisäksi se, että mielestäni sähkörummut jäljittelevät akustisia settejä.

Tutkimuksen rakenne etenee seuraavasti: aluksi analysoin rumpusettien tärkeimpiä osia yksitellen elementti kerrallaan. Aloitan bassorummun pedaalista ja hi-hatista, etenen varsinaisesta bassorummusta virvelirummun kuvaamiseen. Käsittelen rumpusetin

¹ Musiikki 1–4 1974, 74.

² Korvenpää 2005, 12.

ensimmäisten vuosikymmenten aikana syntyneitä rumpusetittityyppejä. Pysin kuvaamaan sitä, millaisen esineistön moninaisuuden kanssa keskustelen. Toisessa vaiheessa pyrin ajoittamaan erilaiset settityypit vuosikymmenittäin tai mahdollisuuksien mukaan vuoden tarkkuudella. Analysoin ja yksilöin kuvaluetteloiden perusteella ne ajanjaksot, joissa rumpusetti on osiensa suhteen muuttunut. Saadut ajanjaksot ovat keskeinen osa tutkimustulosta.

1.3 Aineisto

Tutkimusaineistona käytän www.vintagedrumguide.com-sivustoon, kerättyjä rumpukuvastoja ja Harri Lehtisen haastattelua. Kirjallisena lähteenä käytän Geoff Nichollsin teosta *The Drum Book, A History of The Rock Drum Kit*, sekä Modern Drummer -lehden julkaisemaa kirjaa *The Drummer – 100 years of rhythmic power and invention*. Vintagedrumguide-sivusto on yksityishenkilön keräämä kokoelma, joka sisältää skannattuja rumpuvalmistajien myyntiluetteloita. Se on järjestetty rumpumerkeittäin ensin valmistajan mukaan, josta kukin kuvasto on luettavissa kronologisessa järjestyksessä vanhimmasta uusimpaan. Lähes jokaisessa on kukin sivu yksilöitynä omaksi nettisivukseen. Kahta poikkeusta lukuun ottamatta jokaisella kuvastolla on tarkkaan merkitty vuosiluku. Sivusto palvelee vanhojen rumpujen harrastajia ja kerääjiä. Yksi sen tehtävistä on auttaa harrastajia ja entisöijiiä ajoittamaan omistamiaan rumpusetitejä tai setin osia. Kuvastoista vanhin on ajoitettu vuodelle 1905, uusin 1998. Kuvastoja on noin 90 kappaletta, kun lukuun lasketaan nimenomaan rumpusetitejä sisältävät kuvastot. Rajasin tutkimusaineiston ulkopuolelle mm. pelkästään virvelirumpuihin keskittyneet kuvaluettelot. Ratkaisu johtuu siitä, ettei niissä käsitellä rumpusetitejä lainkaan, joten ne jäävät siis tutkimuskysymysten ulkopuolelle. Aineistoon kuuluu myös pelkästään symbaaleja käsittelevä www.vintagecymbalguide.com -sivusto. Tämän aineiston tarkoitus on ainoastaan tukea niissä aukkokohtissa, joihin pääsivusto www.vintagedrumguide.com ei suoraan vastaa.

Valitsin kyseisen aineiston siksi, että se laajuudeltaan ja yhtenäisyydeltään sopii hyvin pro gradun kokoluokan tutkimukseen. Kaupalliset kuvaluettelot ovat relevantti valinta yksityiskohtia vaativaan tutkimukseen. Toisin kuin valokuvissa, kuvaluetteloissa on kuvattu ainoastaan itse soitin juuri sellaisesta näkökulmasta kuin soittaja sen näkee. Valokuvat voivat tukea tätä kuvaa, mutteivät sopisi pääasialliseksi aineistoksi, koska valokuvat ovat useimmiten otettu yleisön näkökulmasta. Silloin mm. rumpalin alaraajoilla käytettävät

pedaalit jäävät kokonaan näkyvistä. Lisäksi soitin saattaa osittain tai kokonaan peittyä, eikä palvele yksityiskohtien tarkastelua. Kuvaluetteloiden etuna on myös yksityiskohtainen sanallinen informaatio jokaisesta soittimesta, jolloin värit, koot, materiaalit ja mallien nimet ovat välittömästi saatavilla eikä informaation virheellisyys ole todennäköistä. Päädyin internetin tarjoamaan aineistoon siitä syystä, että kotimaassa arkistoituja musiikkiliikkeiden kuvastoja on liian vähän kattamaan edes jonkinlaista kuvaa ko. soittimesta. Valikoin juuri ko. sivuston kaikkien muiden joukossa juuri siksi, että tämän sivuston tehtävä on pyrkiä ajoittamaan kuvastot mahdollisimman tarkasti palvelukseen kohderyhmäänsä oikein. Internetistä saattaisi löytyä muitakin hyviä kokoelmia, jotka jatkotutkimuksissa odottavat löytäjiään.

Valitsin aineiston paitsi informaatioarvonsa, myös poikkeuksellisen kulttuurihistoriallisen arvonsa vuoksi. Kaupalliset kuvaluettelot kertovat meille sen, millaisia settejä markkinoilla oli myytävänä. Eurooppalaisten museoiden ja arkistojen digitalisointihankkeet ovat vasta alussa mittavan työnsä edessä ja ne joutuvat jatkuvasti priorisoimaan digitointijärjestystä. Näin massiivisten hankkeiden keskellä on varauduttava siihen, ettei kaikkien soittimien historiaa ehditä digitoimaan yhden ihmisen elämän aikana. Haluan huomioda instituutioiden ulkopuolella digitoitua materiaalia jo siitäkin syystä, että fyysisiä alkuperäiskappaleita musiikkiliikkeiden kuvastoista tai kuvia rumpusetin varhaisista muodoista on säilynyt vain vähän. Tässä tutkimuksessa käytetyt valokuvat, piirustukset, esitteet ja itse kuvastot ovat osa katoavaa kulttuuriperintöä.

Pro gradu tutkimusta varten haastattelin Harri Lehtistä, joka on *Tampereen Konservatorion* ja *Tampereen Ammattikorkeakoulun* lyömäsoitinmusiikin lehtori ja vintagerumpujen asiantuntija. Hän on perehtynyt rumpuihin kahden roolin kautta: muusikkona ja opettajana.

1.4 Rumpusettiin viittaavat käsitteet

Rumpusetti on vakiintunut käsitteenä niin arkikielessä kuin virallisissa lähteissäkin. Sillä viitataan soittimeen, jonka ominaispiirteeksi käsitetään sananmukaisesti kokoelmaksi rumpuja, joita yksi rumpali soittaa. Soittimena itse rumpu on tunnettu jo vuosituhansien ajan, mutta settinä käsite on varsin tuore. Kokoelma rumpuja on viralliselta nimeltään rummusto, mutta tällaisella käsitteellä soittimeen ei viitata muusikoiden, markkinoitsijoiden eikä

tutkijoidenkaan suulla. Pikemmin viime vuosisadan alkupuolen Suomessa rumpusetti tunnettiin nimellä jattssoitikko ja myyntiluetteloissa sitä myytiin usein jattssoittimien osastossa.³ Joissakin yhteyksissä rumpusettiin viitataan nimellä jazz. Käsite kertoo rumpusetin silloisesta suhteesta oman aikansa musiikkiin: rumpusetti liitettiin etupäässä jazzin soittamiseen. Jazz merkitsi tuolloin lähes mitä tahansa viihdemusiikkia. Jazz-käsitteestä tuli afroamerikkalaisen tyylin yleiskäsite.⁴ Käsitettä ”rumpusetti” ei silloin käytetty lainkaan ja kuitenkin kyse on samasta soittimesta, jolla nykypäivän rummusto on viitataan. Kyse on nimenomaan siitä, että rumpusetti on muotoutunut ja kehittynyt yli sadan vuoden ajan kuitenkin niin, että jokin osa siitä on pysynyt aina samana.

Varhaisia settejä ovat olleet mm. konsolisetti, trap (engl. contraption – laite, vehje) ja myöhemmin rumpusetti, jazz-setti ja rokkisetti. Näitä edeltäviä käsitteitä ei ollut, vaikka rumpusetillä toki soitettiin. Vuosisatojen vaihteessa rumpuja myytiin erillisinä osina, kuitenkin muistettiin esitellä sekä bassorumpuja, virveleitä ja lautasia, joista ostaja saattoi koota haluamansa, todennäköisesti kolmiosaisen setin.⁵

1.5 Yhteiskunnallinen ja kulttuurihistoriallinen konteksti

Rumpusetin alkupistettä etsiessä läntinen maailma oli vasta murtautunut esimodernin ajan lävitse kohti yhteiskunnallisesti ja kulttuurisesti modernia jaksoa. Teollistuminen ja kaupungistuminen olivat vielä uutta. Viktoriaaniset yhteiskunnalliset arvot olivat hajonneet edistyksen tieltä. Em. arvot merkitsivät enää pysähtynyttä, vanhakantaista ajattelutapaa. Historisismi ja tieteellisen ajattelun painottuminen makrokosmiseen hahmotteluun vaihtui mikrokosmoksien tutkimiseen. Mendelin genetiikan tutkimus yhdessä Charles Darwinin Lajien synnyn kanssa muutti tieteellistä ajattelua pysyvästi. Teollistuminen, kaupungistuminen ja työväenluokan synty taustoittavat muutosta, joka kärjistyi vuoden 1929 pörssiromahdukseen.

Taloudellisesti, kulttuurisesti, poliittisesti ja historiallisesti 1900-luvun maailma muuttui pysyvästi joksikin muuksi mitä se oli ollut. 1800-luvulla herätetty eurooppalainen sivistys, liberalismi, siirtomaavaltapolitiikka ja erityisesti 1860-luvulta lähtien virinnyt teollisuus

³ Fazerin musiikkikaupan pääluettelo 1937, 37.

⁴ Jalkanen 1989, 31.

⁵ Fazerin musiikkikaupan luettelo 1919, 26–27.

kohtasi dramaattiset tuhovoimat ensimmäisessä maailmansodassa. Ennalta näkemätön tieteellinen, taiteellinen ja kulttuurinen kehitys pysähtyi, vaikka juuri 1800-luvun muutokset olivat edustaneet uutta vapautta henkisesti ja taloudellisesti vauraammassa maailmassa. Se, minkä ensimmäinen maailmansota aloitti, sai loppunsa vasta toisen maailmansodan päätyttyä. Puna-armeijan marssittua kukistettujen fasistien maalle läntisessä maailmassa seurasi uusi kasvun aika. Historioitsija Eric Hobsbawmin mukaan historioitsijat eivät ole pystyneet antamaan tyhjentävää selitystä sille, miten on mahdollista, että sota-aikaa seurasi pitkä ja korkealentoinen kapitalismin kulta-aika. Vuodet 1947–1973 kuitenkin edustavat tuota ajanjaksoa.⁶ Paitsi että 1900-lukua voidaan pitää äärimmäisyyksien aikana, se on ollut myös kommunismin, kapitalismin, diktatuurien ja demokratian välistä sotaa, jonka todelliset tulkinnot ovat tehtävissä vasta viiveellä. Yhteiskunnalliset ja kulttuuriset muutokset ovat toisaalla mitä selvimmin näkyvissä, koska tuolla vuosisadalla koetut muutokset ovat ihmiskunnan suurimmat, nopeimmat ja perinpohjaisimmat.⁷

Yhdysvalloista kaikkialle edennyt lama ja ensimmäinen maailmansota olivat niitä vaikeuksia, jotka vaativat ratkaisua. Taiteeseen ja musiikkiin tämä jakso 1800-luvun loppupuolelta 1900-luvun alkuun heijastui voimakkaasti. Moderniin maailman murtautuminen näkyi arkkitehtuurissa, kuvataiteissa niin ekspressionismin kuin minimalisminkin ilmaisuissa, musiikin sarjallisuudessa, kirjallisuudessa ja kaikkien taiteiden uudistumismielisyytenä ja kokeellisuutena. Modernismilla oli ikään kuin vastaus viktoriaaniselle kaksinaismoralismille ja jäykille sosiaalisille rajoituksille ja säännöille. Modernismi astui siihen tyhjiöön, jonka ”vanha maailma” oli jättänyt jälkeensä. Tätä taustaa vasten on hyvä pitää mielessä, mitä tällaiset muutokset ihmisen elinympäristössä ja syvällä ajatusmaailmoissa merkitsivät myös musiikilliseen maailmaan.

Modernismin murtautuminen musiikkiin muutti tavanomaisen, klassisen musiikin tyyliuuntauksen romantiikan ja myöhäisromantiikan suoranaiseksi vastakohdaksi. Harmoniaan ja esteettisesti sulavaan äänimaisemaan astuivat atonaalisuus ja dissonanssi. Sarjallisuuden kuuluisimpia säveltäjiä olivat Arnold Schoenberg, Anton Weber ja Alban Berg.⁸ Vaikka sarjallisuus jäikin marginaaliin, sen tavassa etsiä uutta ilmaisua yleisöstä tai vastaanotosta huolta kantamatta voi nähdä yhtymäkohtia silloisten kokeellisena alkaneiden

⁶ Hobsbawm 2014, 22.

⁷ Hobsbawm 2014, 23.

⁸ Cantor 1988, 57.

musiikinlajien kanssa. Samankaltaista täysin uudenlaisen musiikin etsintää ja tavanomaisten musiikillisten rakenteiden rikkomisyhteyksiä tunnetaan populaarimusiikin historiassa vielä 1960-luvulla alkaneen progressiivisen musiikin sävellyksissä. Modernismin alkuun liittyy myös elektroakustisen musiikin synty. Sittemmin elektronisen musiikin syntetisaattoreiden ja rumpukoneiden käyttö on tullut ylipäättään mahdolliseksi siksi, että kaikenlaiset koneet otettiin mukaan musiikillisten äänimaisemien luomiseen. Elektromekaanisena musiikkina tunnettu tapa luoda musiikkia toi modernismissa soittimiin liittyvän uuden ilmiön. Perinteiset soittimet koettiin säveltämistä rajoittavina tekijöinä.⁹ Näyttämölle tuotiin koneet ja kaikki esineet, jotka yleensä tuottivat ääntä. Visionääri Ferruccio Busonin mukaan rajaton tonaalisen materiaalin käyttö oli kuin antiteesi viktoriaaniselle temaattisuudelle. Tällainen musiikillinen ympäristö (mukaan lukien vastaavuudet teatterissa ja kirjallisuudessa) ei ollut aina edes orkestereissa soittaville muusikoille tahi yleisölle mieleen. Se kuvastaa ajan henkeä, jolloin kaikesta vanhasta haluttiin irtautua. Siksi on huomattava, että myös rumpusetti on modernismin aikana hakenut muotoaan ja paikkaansa ehkä hiukan muita soittimia kauemmin. Tässä tutkimuksessa haluan etsiä laajempaa näkökulmaa sille, miksi rumpusetti sai lopulta yhtenäisen soittimen statuksen. Se ei ole pelkkä kokoelma perkussioita tai valikoima rumpuja.

1900-luvun alkupuolta tarkastellessa kiinnitän huomiota jazz-musiikkiin ja erityisesti avantgardeen. Ennen Stalinia ja Hitleriä taiteen lipunkantajat mukaan lukien amerikkalaiset taiteilijat ja kirjailijat (kuten Fitzgeraldin ja Hemingwayn jälkeiset sukupolvet) muodostivat avantgardistisen liikehdinnän, jonka pääpaikkoina voidaan pitää Pariisia ja sen kanssa kilpailevaa Moskovan-Berliinin akselia. Avantgardella oli kaksi kaikkien ihailemaa ilmenemismuotoa: elokuva ja jazz.¹⁰ Charlie Chapliniin henkilöitynyt mykkäelokuvien kukoistus on tarkoittanut myös elävän musiikin tarvetta. Silloin myös soittimien on täytynyt vastata elokuvamusiikin vaatimaan ilmaisuun. Elävää musiikkia tarvittiin elokuvateattereiden orkesterikuoppien lisäksi niiden muusikoiden korville, jotka etsivät soittimillaan täysin uusia ilmaisun muotoja. Yhdysvaltojen etelävaltioiden afroamerikkalaisista juurista kehittynyt musiikinlaji perustui improvisointiin ja oli aluksi instrumentaalista musiikkia. Se vaati kuuliijoilta paljon ja varsinkin alkuaskeleilla kehittynyt jazzin tyylilaji bebop sai ristiriitaisen vastaanoton vaikeatajuisuutensa vuoksi. Tosin kaikki jazzin tyylilajit herättivät aluksi torjuntaa ja jopa paheksuntaa ja sitä pidettiin jopa melusaasteena. Kuitenkin, tämä New Orleansissa syntynyt musiikin muoto on muutamassa vuosikymmenessä kehittynyt ragtimesta

⁹ Cantor 1988, 58.

¹⁰ Hobsbawm 2014, 235.

dixielandiin, bebopista cool jazziin, avantgardeen ja free jazziin. Kunnes 1960-luvulla kehitettiin fuusiojazz, jossa valtavirtamusiikkia yhdisteltiin jazzin eri tyyllilajeihin. Musiikkikulttuurin ja uusien tyyllilajien löytyminen vaati paitsi soittajilta paljon, sai aikaan myös itseään ruokkivan kierteen. Soittajat halusivat parempia soittimia ja paremmat soittimet vähensivät musiikin tekemisen rajoituksia, jolloin saattoi taas kehittää soittoa.

Jazz ja myöhemmin rock-musiikki olivat niitä 1900-luvun musiikkikulttuurisia uusia aaltoja, jotka akkulturoituivat paikallisiin musiikkikulttuureihin Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Prosessissa syntyi musiikillisesti sulautumista paikallisiin musiikkityyleihin, mutta myös johtivat täysin uuden musiikin syntyyn, kuten Suomessa haitarijazz. Akkulturaation säätelijänä olivat Suomen tapauksessa populaarimusiikin tuotantojärjestelmä ja sen osakulttuurit.¹¹ Populaarikulttuurin kehittyminen taustoittuu paitsi kuhunkin yhteiskunnalliseen ja maailmanpoliittiseen ajanjaksoon, myös erityisesti teollistumiseen ja teknologian kehittymiseen. Esimerkiksi äänittämisen mahdollisuudet edelsi levyteollisuuden kasvua. Teollinen tuotanto mahdollisti niin äänilevyjen kuin soittimienkin sarjatuotannon.

Yhteiskunnalliset ja kulttuuriset muutokset ovat huomionarvoisia, koska niiden voi katsoa vaikuttaneen tässä tutkimuksessa tutkittavaan soittimeen. Monet muut soittimiksi luettavat esineet ovat tyhjentävästi aina yhden esineen presentaatio, kuten viulu, piano tai huilu. Rumpusetti on tässä mielessä erityisasemassa, koska sen yksityiskohdat ovat lähes loputtomasti yhdisteltävissä aina monimuotoisempaan kokoelmaan. Vastaavasti runsastakin rumpujen valikoimaa voidaan riisua niukemmaksi, kunnes jossakin kohtaa ei voida enää puhua rumpusetistä, vaan esimerkiksi kahdesta rummusta. Setissä on kuitenkin oltava jotakin olennaisia piirteitä, jotka erottavat sen tunnistettavaksi *yhdeksi* soittimeksi. Rumpusetti on muuttunut vuosikymmenten varrella tavalla, jota pyrin tässä tutkimuksessa avaamaan. Kyseinen soitin ei ole muotoutunut tyhjiössä, vaan muutokset heijastelevat ympäröivän kulttuurin ja yhteiskunnallisten tapahtumien jännitteissä.

¹¹ Jalkanen 1989, 133.

2. RUMPUSETIN OSAT MODERNISMIN KESKELLÄ

2.1. Bassorummun pedaali ja hi-hatin kehitys

Rumpusetin alkupiste on Harri Lehtisen mukaan bassorummun pedaalin keksiminen.¹² Rumpusetin muodostivat bassorumpu, virvelirumpu ja symbaali. Bassorummun pedaali muutti rumpalin soittoasennon: rumpalin istuma-asento mahdollisti sen, ettei bassorumpua enää tarvinnut soittaa kädellä vaan jalalla. Siihen saakka rumpali oli soittanut seisoma-asennossa kapuloilla bassorumpua ja virveliä. Double drumming -tekniikka oli palvellut soittokuntien musiikkia jo janitsaari-orkestereissa,¹³ mutta nopeiden ragtime-rytmien soittamiseen William Ludwig kehitti ja patentoi kunnollisen pedaalin vuonna 1909.¹⁴ Edeltäviä keksintöjä bassorummun soittamiseen löytyy jo vuodelta 1897. Tässä H.A. Bowerin ja George Olneyn patentoimassa keksinnössä ei vielä ollut kyse pedaalista, vaan pikemmin jalkaan ja bassorumpuun sidotusta narusta.¹⁵ Paremman toimivuutensa ansioista Ludwigin pedaali luetaan rumpusetin historian vallankumouksellisiin keksintöihin.¹⁶ Ludwigin pedaalin periaate on edelleen nykyisten pedaalien pohjalla.

Kuvastoista on nähtävissä bassorummun pedaalin alkumuotoja jo vuodelta 1905. Toinen edeltäjä oli Dodge Drumsin kuvastossa bassorummun ja symbaalin pedaali. Siinä pedaalin lyöntivarteen oli kiinnitetty toinen metallinen varsi, jonka päässä oli pieni nuija. Sen tarkoituksena oli osua symbaaliin yhtä aikaa bassorummun kalvon kanssa.¹⁷ Aluksi symbaali kiinnitettiin bassorummun kylkeen kiinni. Tämäkin pedaalirakenne on Ludwigin patentoima.¹⁸

Tämä asetelma on Nichollsin mielestä ensimmäinen viittaus hi-hattiin.¹⁹ Kyseessä oli soittimen osa, jolla oli mahdollista double-drumming-tekniikan jäljittely, kun haluttiin

¹² Lehtinen 2010.

¹³ Janitsaarimusiikilla tarkoitetaan turkkilaista musiikkia. Turkkilaiset sotilassoittokunnat (mehter) ovat nykyisten länsimaisten rumpujen esikuva. 1289 Ottomaanit perustivat ensimmäisen janitsaarisoitto-kunnan. Siihen kuului puhaltimia, kaksikalvoiset rummut ja patarummut. Vuodelta 1539 tunnetaan kuvaus 200 marssivasta trumpetin ja rummun soittajasta. Soittokuntasettiin kuului 1553 patarumpuparit, isorumpu ja oboe. Ensimmäinen kuvaus isorummun soitosta: oikea käsi pitelee palikkaa, sillä soitetaan aksentti-iskuja samalla kun vasemmalla kädellä soitetaan paljon nopeammin. Encyclopedia of Percussion 1995, 195–196.

¹⁴ Harri Lehtinen 2010.

¹⁵ Encyclopedia of percussion 1995, 173–174.

¹⁶ Encyclopedia of percussion 1995, 173.

¹⁷ Dodge Drums 1907, kuva 11.

¹⁸ Encyclopedia of percussion 1995, 174.

¹⁹ Kuvastossa toinen esimerkki Girtonilta, 1905, kuva 17.

tavoitella traditionaalisen marssirytmien soundia.²⁰ Harri Lehtinen sijoittaa bassorummun ja symbaalin yhdistävän pedaalin kehityksen New Orleansin soittokuntaperinteeseen ja dixielandin syntyyn.²¹

Kahdeksi varreksi jakautuva poljin eriytyi nopeasti kahdeksi eri polkimeksi. Kohti nykyistä hi-hatia kuljettiin asettamalla symbaalille oma teline lattialle bassorummun viereen. Yksi bassorummun kyljessä roikkuva symbaali muuntui kahdeksi, toisiaan vasten lyöväksi symbaaliksi. Kyseessä oli charlestonin eli low-boyn esiaste. Tässä tutkimuksessa charlestonilla tarkoitetaan nimenomaan matalaa, pedaalilla poljettavaa symbaaliparia. Ensimmäisiä varsinaisia kapuloin lyötäviä hi-hatteja kutsuttiin myös charlestoneiksi.²² Charlestonia edeltävät telineet käsittivät monimuotoisia kokeiluja. Harri Lehtinen kuvailee jalkio-osan rakennetun laudankappaleista, jossa toisessa on suksisiteenomainen pidike jalalle. Laudankappaleen päähän on kiinnitetty symbaali, jolla saattoi polkea maahan asetettua symbaalia.²³ Lumikengäksi kutsutun telineen toi markkinoille Leedy 1930-luvulla.²⁴ Suomalaista kokeellista innovaatiota edustaa Dallape-orkesterin rumpali Ossi Aalto. 20-luvun musiikkilehden innoittamana hän rakensi mänttinahasta, katkenneen puusuksen karkiosasta sekä kahdesta symbaalista ”jalkatassin”.²⁵

Kuvastoista varsinainen matala charleston löytyy vuodelta 1929²⁶ mutta Nichollsin mukaan niitä on ollut jo ennen vuotta 1926.²⁷ Low-boy säilyi setissä pitkään; vielä vuonna 1940 low-boyta esitellään Sears Drum Companyn kuvastossa²⁸, jossa on erikseen luetteloitu ”low-boy -pedaali” ja 10” pronssilautaset.²⁹ Charlestonin pitkäikäisyys on havaintona mielenkiintoinen siksi, että nykyisinkin tunnettu varsinainen hi-hat oli nähtävissä jo silloin jopa samassa kuvastossa. Käsien ulottuville nostettu pitkävärtinen hi-hat ei siis suinkaan syrjäyttänyt charlestonia, vaan ”pikkuhaitsu” eli rinnakkain isomman kanssa. Sittenkin, vaikka vain varsinaista hi-hatia saattoi soittaa käsin; charlestonia soitettiin pelkästään pedaalilla.³⁰

²⁰ Encyclopedia of percussion 1995, 173.

²¹ Lehtinen 2010.

²² Encyclopedia of percussion 1995, 175.

²³ Harri Lehtinen, 2010.

²⁴ Pedaali

²⁵ Nauhallista jazziltaa 1993/03/03.

²⁶ Ludwig, 1929, kuva 12

²⁷ Slingerland 1936, kuva 11.

ja Nicholls 2008, 9.

²⁸ Sears 1940, 2-2

²⁹ 1 tuuma = 2,54 cm

³⁰ Lehtinen 2010.

Havainto saattaa selittyä siten, että sekä varhaisen hi-hatin että edeltäjänsä low-boyn tehtävä oli aluksi samanlainen: molemmat toimivat rytmin back beatin rakentajana, eli iskullisten nuottien välissä. Low-boylla soitettiin kahdeksasosanuottien jälkimmäiset, painottomat iskut. Nähdäkseni tarvittiin aikaa, ennen kuin ride-kompit vakiintuivat huolimatta hi-hatin tulosta markkinoille. Vasta komppirytmien kehittyminen teki kapuloilla lyötävästä hi-hatista tärkeän. Toisena syynä voi olla low-boyn koko. Pienen koon ja pienten symbaalien (10–12 tuumaa) ansiosta low-boy sopi settiin käytännöllisenä, helposti liikuteltavana osana. Sen musiikillinen rooli ei ehkä ollut niin keskeinen kuin mihin hi-hat myöhemmin kasvoi; efektivaikutus silloin tällöin riitti. Kirjallisten lähteiden mukaan low-boyn suosio perustui osittain siihen, että backbeat saatiin luotua pienikokoisella soittimen osalla olematta muiden rumpujen tiellä. Low-boyn symbaalien isojen kupujen ansiosta low-boyn rooli oli enimmäkseen sokkivaikutuksessa.³¹



Piirros: Sami Nikki

Low-boy

Vaikka low-boy olikin monelle muusikolle mieleinen, hi-hatin seuraavan edistysaskeleen lähtökohtana oli muusikoiden oma toive. Harri Lehtisen mukaan rumpalit Big Sid Catlett (1910–1951) ja Papa Joe Jones (1911–1985) halusivat soittaa charlestonin lautasia myös lyöntikapuloilla. Siksi charlestonin vartta jatkettiin. Silloin koko rytmi ja rytmiikka muuttuivat. Virveliperusteisesta rytmistä siirryttiin rytmiikkaan, jonka linjaa määräsi myös

³¹ Encyclopedia of percussion 1995, 175.

symbaali. Muutoksen voi todeta nuottikirjoituksesta: 1930-luvun big band nuotteihin on kirjoitettu pelkästään virvelin ja bassorummun linjat, symbaalille ei siis merkitty lainkaan komppia. Lehtisen mukaan ko. rytmiiikan kehitys on tärkein 1930–40-luvuilla tapahtuneista muutoksista.

Käsitteenä ”charleston” eli hyvin pitkään. Vielä vuoden 1978 kuvastossa esitellään ”charleston rapid” eurooppalaisissa President-rummuissa, vaikka kyse oli selvästi jo lyöntikorkeudelle nousseesta varsinaisesta hi-hatista.³² Charlestonit tulivat markkinoille usean tunnetun rumpuvalmistajan, mm. Ludwigin, Slingerlandin ja Premierin, kautta.³³

Sitäkin pitkäikäisempi asetelma on em. bassorummun ja sen vanteeseen kiinnitetyn symbaalin yhdistävä pedaali. Se on vähintään yhtä vanha kuin bassorummun pedaalikin, mutta se löytyy kuvastoista vielä vuonna 1949.³⁴ Matalalle ripustettu, kovera puoli ylöspäin käännetty symbaali oli ilmeisen tavallinen rumpuseiteissä jo vuosisadan alussa. Se löytyy lähes jokaisesta kuvasta, kunnes hi-hatin tulo ensimmäisen kerran katkaisee perinteen vuonna 1938.³⁵ Symbaali häviää vain hetkeksi, koska jo seuraavana vuonna Ludwigilta löytyy settikokoonpanoista vaihtoehtoja: setin saa joko hi-hatin tai bassorummun kylkeen liitettävän symbaalin kanssa. Vuonna 1940 tilanne näyttää jo päinvastaiselta, sekä hi-hat että ko. symbaali on hävinnyt Ludwigin settikuvista kokonaan.³⁶ Sen sijaan hi-hatia mainostetaan erikseen, mutta symbaalia ei mainita millään tavalla. 1941 ratkaisuna on jo settejä joko hi-hatin kera tai ilman.³⁷ Kummastakin on kadonnut kyseinen bassorummun kylkeen ripustettu symbaali. Sen enempää charlestonejakaan ei mainosteta. Vain joitakin crash-peltejä omilla telineillään on otettu kuvastoon mukaan. Aaltoliikkeenä vuosina 1948 ja 1949 molemmat palaavat takaisin; hi-hat ja bassorummun symbaali ovat taas markkinoilla.³⁸ Jälkimmäinen tosin viimeistä kertaa.

³² President 1978, Hollywood, kuva 22

Lyöntikorkeuden näkee tästä kuvasta: President 1978, Hollywood, 6.

³³ Kuvasto: Ludwig 1929, Slingerland 1936, Premier 1937, Sears 1940.

³⁴ Kuvasto: WFL, joka vastaa Ludwigin rumpumerkkiä. Ludwigin nimestä jouduttiin luopumaan muutamaksi vuodeksi vuoden 1929 pörssiromahduksen seurauksena, mutta myöhemmin nimi saatiin takaisin. Ludwig toimii edelleen. WFL 1949, kuva 5.

³⁵ Kuvasto: Ludwig 1938, kuva 3.

³⁶ Kuvasto: Ludwig 1940.

³⁷ Kuvasto: Ludwig 1941.

³⁸ Ludwig 1948 ja 1949.

Tästä nähdään hi-hatin vakiinnuttaneen asemansa rumpusetissä. Hi-hat oli vuoteen 1950 mennessä syrjäyttänyt charlestonin ja em. symbaalin kokonaan. Lyhyempi, mutta sitäkin tärkeämpi kehityskaari oli hi-hatia edeltävällä virvelirummun telineellä.³⁹ Kuvastoissa teline on mukana jo vuoden 1905 setissä. Nämä kolme rummun osaa: virveliteline, bassorummun pedaali ja hi-hat, ovat mielestäni merkittävimmät rumpusetin syntyä kuvastavat osat. Seuraavaksi pohdin musiikin rytmisten muutosten mahdollista vaikutusta edellä kuvattuun kehityskaareen.

2.2 Bassorumpu

New Orleansin soittokuntaperinteessä orkesteriin kuului useita rumpaleita. Yksi heistä soitti sekä bassorumpua että bassorummun kylkeen kiinnitettyä pientä symbaalia. Bassorumpu on kuulunut rumpaleiden vakiokalustoon alusta asti. Tänäkään päivänä on vaikea kuvitella rumpusetiä ilman bassorumpua. Toki joissakin tapauksissa, jos on esim. keikkailtava huomattavan pienissä tiloissa tai jos musiikki niin vaatii, saatetaan jättää bassorumpu pois. Virvelin, hi-hatin ja symbaalin muodostamaa pikkusetiä näkee joskus katusoittajilla tai kahvilakeikoilla. Mutta rumpali, joka hankkii itselleen rumpusetin, tuskin hankkii sitä ilman bassorumpua. Olen todistanut bassorummun korvaamista vanhalla matkalaukulla katusoitto-orkesterissa Tampereella, jossa bassorummun pedaali oli kiinnitetty matkalaukun kylkeen kiinni. Tästä huolimatta rumpusetiä ei myydä ilman bassorumpua.

Vuosisadan alussa bassorumpuun liittyi nahkakalvojen vuoksi haasteita: nahkakalvot venyivät tai kutistuivat sään olosuhteiden: lämpötilan ja kosteuden mukaan. Siksi bassorummut eivät pysyneet vireessä. Ongelma ratkaistiin asettamalla kynttilä bassorummun sisälle.⁴⁰ Koska bassorumpu valaistiin, alakalvot haluttiin maalata. Myyntiluetteloissa myydään valmiiksi maalattuja kalvoja, joissa kuvioina voi valita talvimaiseman, espanjalaisen tanssijan, alaston-silhuetin, kylpevän tytön tai ”piruetin ja pellen”.⁴¹ Nahkakalvojen tuomista ongelmista huolimatta kuvat saatettiin valaista myös sähkölampulla. Rumpujen mukana myytiin bassorumpua varten sähkölamppuja jatkojohtoineen. Bassorummut olivat läpimitaltaan noin 26–36-tuumaisia, kun tänä päivänä myytävissä seteissä tavallisimmat koot ovat 18, 20 ja 22

³⁹ Lehtinen 2010.

⁴⁰ Lehtinen, 2010.

⁴¹ Ludwig 1927, 7.

tuumaa, erillisenä myös 24 tuumaa.⁴² Vuosisadan alussa bassorummun syvyys vaihteli noin 12–14 tuumassa. Virityksen kannalta myytiin vuosisadan alkupuolella kahdenlaisia bassorumpuja: toisessa versiossa alakalvo oli kiristetty valmiiksi eikä virettä voinut muuttaa. Vain lyöntikalvon vireyttä saattoi säädellä.⁴³ Toisessa versioissa molemmat kalvot olivat viritettävissä.⁴⁴ Viritysruuveja oli tavallisesti noin 10–12 kappaletta. Toisaalta bassorummut oli jaettu myös käyttötarkoituksen mukaan. Teatteri-, katu-, ja orkesteribassorummut myytiin erikseen, kuten yhtyesoittoon tarkoitettut bassorummutkin. Esimerkiksi Dodgen kuvastossa myytiin Brass Band Bass Drum –nimikkeellä rumpua, joka oli tehty vaahterasta. Kuvatekstissä kerrotaan, että vanerirunkoja oli kyllä kokeiltu, mutta niissä käytetyt saumojen liimaukset elivät välittömästi sään vaihtelun mukaisesti. Siksi oli päädytty tekemään rungot vaahterasta, jolloin rakenne ei ollut liian herkkä ulkoisille vaikutteille.⁴⁵ Tämä rumpu oli tarkoitettu yhtyesoittoon ja paraatimusiikkiin, jolloin rummun piti toimia myös ulkoilmassa luotettavasti. Todennäköisesti toinen syy on se, että aito puu myös soi paremmin kuin vaneri tai muut keinotekoiset materiaalit. Bassorummun vanteet, kiristimet, lugit ja virityspesät tehtiin useimmiten metallista. Pakon sanelemana poikkeuksena ovat vuoden 1944 Leedyn rumpusetien bassorummut, joissa vastaavat osat piti tehdä puusta. Sivustossa kerrotaan toisen maailmansodan aiheuttaneen rajoituksia metallin saannissa.⁴⁶ Myöhemmin puuvanteisiin on palattu vapaaehtoisesti esteettisistä syistä, mutta näitä on saatavilla valmistajilta, jotka rakentavat settejä käsityönä (Suomessa kirjoitushetkellä mm. Pekka Helasen Kumerumpumerkki.) Estetiikka huomioitiin toki jo 1930-luvulla. Viimeistään silloin oli jo saatavilla värikkäästi päällystettyjä rumpusettejä, joissa rummut saivat yhtenäisen päällysteen.⁴⁷

2.3 Virveli: rumpusetin keskus

Virveli eli pikkurumpu on rumpusetin sydän. Rumpusetti ei ole valmis setti ilman virveliä. Vaikka nykyisin settejä myydään *shell-setteinä*, siis pelkät rummut ilman telineitä, pedaaleja ja lautasia ja jopa ilman virveliä, setti ei ole soittovalmis ilman sitä. Aineistona käyttämässäni kuvastossa jokaiseen settiin kuuluu virveli kaikkina vuosikymmeninä. Virvelirumpuja on

⁴² Girton 1905, 6. Premier 2011.

⁴³ Sears 1940, 2-6. (engl. single tension)

⁴⁴ Leedy 1944, 1. (engl. separate tension)

⁴⁵ Dodge Drums 1907, 12.

⁴⁶ Leedy 1944, drumsets.

⁴⁷ Slingerland, 1930, 16.

myyty myös yksittäisinä, koska setin sointiin voi vaikuttaa merkittävästi virvelin valinnalla. Virvelirumpu kuului rumpalin vakiokalustoon jo janitsaarien orkestereissa.⁴⁸ Virvelirumpu kuului alun perin sotilassoittokuntien musiikkiin: jämäkkäiskuinen marssirytmä luotiin ”päristysäänien” avulla. Rummun molemmin puolin on kalvo, ja alakalvon pinnalle on viritetty metallilangoista koottu matto. Lyöntikalvolle lyödyt tuplalyönnit saavat rummun äänen kantamaan pitkälle ja sillä on oma, muista rummuista poikkeava sointi. Aiemmin virvelirummulla oli oma soittajansa, mutta kun virvelin teline ja bassorummun pedaali kehitettiin, oli rumpusetin alkumuoto näkyvissä.⁴⁹ 1920-luvun virvelirummut tehtiin puusta, mutta vuosikymmenen lopulla myös metallista. Keskeinen innovaatio oli kiristimen ja vaimentimen yhdistelmä, jolla metallilankamattoa saattoi säädellä tarpeen mukaan.⁵⁰ Mekanismi salli nopeat vaihdot, jolloin sointia saattoi muuttaa kesken kappaleen. Ludwig esitteli patentin 1912.⁵¹

Virvelillä on ollut ja on edelleen rumpusetin musiikillinen päätehtävä. Alun perin bassorumpua käytettiin vain heikkojen iskujen paikalla, symbaalia vain harvaksen lyödyn aksentin ominaisuudessa, joten päätehtävän täytti virveli. Hi-hatin ja ride-symbaalin myötä tasapaino alkoi jakautua tasaisemmin. Bassorummun muutokseen vaikutti rumpali Jo Jones.⁵² Bassorumpu vaihtui heikkojen iskujen seuralaisesta itsenäiseksi, omia kuvioita ilmaisevaksi rummuksi. Toisin sanoen, vaikka rumpujen musiikilliset tehtävät jakautuivat uudella tavalla, virveli on edelleen kaiken keskus.

Perusbeatin toinen ja neljäs isku lyödään virveliin, tapahtuipa ympäröivässä setissä mitä tahansa. Se ei estä heikkojen iskujen, aksenttien, tremolon tai ”ghost”-nuottien lisäämistä virveliin. Perusiskut pysyvät paikoillaan. Sama ilmiö on nähtävissä jazzissa, swingissä, hip-hopissa, funkissa jne. Nykyiset jazz-rumpalit pyrkivät käyttämään samanlaisia virvelirumpuja kuin 1920–40-luvuilla oli. Kalleimmat sinfoniaorkesterin käytössä olevat virvelirummut ovat peräisin 1920-luvulta. Tämä johtuu sointi-ihanteiden muutoksista. Vanhat virvelit, kuten muutkin rummut, tehtiin ohuesta, yksikerroksisesta puusta. Siten saatiin rummuista soivia ja sävykkäitä. 1980-luvulla suosittiin täysin päinvastaista linjaa. Rummut tehtiin silloin

⁴⁸ Lehtinen, 2010.

⁴⁹ Lehtinen, 2010.

⁵⁰ engl. strainer.

⁵¹ Kuvasto: Ludwig & Ludwig 1912, 6 ja 7.

⁵² The Drummer 2006, 40.

mahdollisimman jykeviksi, rungot paksuiksi monikerroksisesta massiivisesta puusta, kuten koivusta. Näin on palattu ohueen, kirkkaaseen soundi-ihanteen suuntaan takaisin.⁵³

2.4 Rumpusetti ja perkussiot, konsolisetti ja ”trap”

Rumpusetin kehittämisen lähtökohta liittyy vaudeville- ja kabareeyhtyeiden ja -orkestereiden tarpeisiin.⁵⁴ Rytmiiikka, jota haluttiin ilmaista, vaati tuolloin kolmen rumpalin yhtäaikaisen työn. Henkilömäärä oli yksinkertaisesti liikaa taloudellisiin mahdollisuuksiin nähden ja siksi pyrittiin kehittämään soitinta, jolla yksi rumpali voisi ilmaista vastaavan rytmiiikan. Siksi molempien alaraajojen ottaminen käyttöön on kenties tärkein muutos rumpusetin kehityksessä.

Jazzin varhaisvaiheessa 1910-luvulla jazzin käsitteeseen kuului eri tyyllilajien yhdistäminen. Esimerkiksi gospelvaikutteiden, bluesin, vaudevillen ja folkin sulauttaminen liittyi rumpaleiden oivallukseen, jossa haluttiin tavoitella kahden tai kolmen erilaisen rytmin yhtäaikaista soittamista.⁵⁵ Pohjalla oli afrikkalaisen ritualistisen rytmiiikan malli, jossa call-response vastaa bassorummun ja virvelin vuorottelua.⁵⁶

Tästä huolimatta ensimmäiset rumpusetit käsittivät niukimmassakin muodossaan laajan setin. Rumpali ei soittanut pelkästään kolmea varsinaista rumpua (bassorumpu, virveli ja lautanen), vaan settiin kuuluivat kiinteänä osana perkussiot. Kehityskaaren alkupäässä bassorummut olivat varsin isokokoisia (28–36 tuumaa), koska käyttöön otettiin usein sotilassoittokunnissa käytettyjä marssirumpuja. Niiden ympärille ripusteltiin kaikkea mahdollista soivaa materiaalia, jonka seurauksena lopulta kehittyi konsolisetti.⁵⁷ Siinä bassorumpua ympäröi metallinen teline, johon kiinnitettiin joutsenkaulaisia symbaalitelineitä lautasia varten ja muita rumpuja. Suoraan bassorummun päälle kiinnitettiin ”tarjotin” [kuvaliitteen kuva 6], joka sisälsi temppeliblockit, lehmänkellon, penaaalin, triangelin ja muita rytmisoittimia.⁵⁸ Erilaisten pillien ja torvien lisäksi ”trap” saattoi sisältää jopa pyykkilaudan.⁵⁹ Kokoelma oli parhaimmillaan hyvin monimuotoinen ja mielikuvituksellinen etnisten soittimien kiintiötä

⁵³ Lehtinen 2010.

⁵⁴ Lehtinen 2010.

⁵⁵ Lehtinen 2010.

⁵⁶ The Drummer 2006, 33.

⁵⁷ Nicholls 2008, 8.

⁵⁸ Lehtinen 2010.

⁵⁹ Encyclopedia of percussion 1995, 173.

unohtamatta. Samaan konsoliin kiinnitettiin myöhemmin kiinantomtomit ja tomtomit. Konsoli myytiin usein erikseen. Esimerkiksi Ludwig möi konsolia nimellä ”Hold-all-trap-track”.⁶⁰ Tällaista laajaa perkussiosettiä käytettiin minstrel-näytöksissä, vaudeville-showssa ja elokuvasäestyksissä 1930-luvulla.⁶¹

Tarjottimella lepäävä kokoelma perkussioita eli ”trap” vakiintui käsitteeksi laajemmin. Kuvaston perusteella trapista saatettiin käyttää myös sanaa ”trap table”.⁶² Rumpusettiä ryhdyttiin nimittämään sanalla ”trap”. Vaikka trapin alkuperä olikin setin yksittäisessä osassa, sillä tarkoitettiin rumpalin koko settiä. Käsittääkseni jazzin varhaisvaiheessa puhuttiin myös traprumpaleista. Ilmeisesti sillä haluttiin viitata setin fyysisten ominaisuuksien lisäksi rytmiikan monipuolistumiseen; myös rytmissä oli nyt yhtä paljon erilaisia osia, jotka rumpalin käsissä muodostivat yhden suuremman kokonaisuuden.

Rumpujen ja perkussioiden yhdistämisen Lehtinen liittää nimenomaan teattereissa esiintyneisiin orkestereihin. Vaudeville-yhtyeet käyttivät setissä varsinaista teatteribassorumpua, joka isokokoisena mahdollisti grand cassa -soittotavan.⁶³ Laajoja settejä käytettiin myös mustavalkoisten mykkäelokuvien säestyksissä 1920-luvulla.⁶⁴ Poikkeuksena ainakin Chaplinin elokuvia säestää rumpalin lisäksi xylofonisti, esim. Georg Hamilton Green ja hänen veljensä Joe Green 1910–1930-luvuilla. Perkussioin varustetuista seteistä ja soittotavoista ottivat mallia myös jazz-muusikot. Tänä päivänä rumpusetit ovat huippusoittajien käsissä vähintään yhtä laajoja, mutta täysin erilaisia sisällöltään. Esimerkiksi patarummut olivat xylofonin lisäksi aivan tavallinen osa settiä. Kuvastoissa tällaisia yhdistelmiä esiintyy mm. vuonna 1928.⁶⁵

2.5 Äänitehosteet

Äänitehosteet olivat rumpalin ulottuvilla kahdella tavalla. Joko erillisellä pöydällä rumpusetistä ”irrallaan” tai sitten osana rumpusettiä; jo em. trap-setin telineellä. Vuosisadan alkupuolella äänitehosteita käytettiin pääasiassa elokuvien äänimaailman tuottamiseen.

⁶⁰ Ludwig 1923, 8.

⁶¹ Encyclopedia of percussion 1995, 173.

⁶² Rogers 1938, President.

⁶³ Konserttibassorumpuun liittyvä soittotapa.

⁶⁴ Lehtinen 2010.

⁶⁵ Leedy 1928, 7.

Äänitehosteet jäivät kuitenkin rumpaleiden setin osaksi, vaikka äänielokuvat jättivätkin rumpalit kehittämään itselleen uusia työpaikkoja.

Vielä 1910-luvulla yksi tärkeimmistä rumpalin työllistäjistä oli elokuvateatteri, toisin sanoen ”elävät kuvat”. Mykkäfilmit elävöitettiin oikealla orkesterilla. Tämän vuoksi rumpalin kuului järjestää sopivat ääniefektit vastaamaan mykkää tarinaa. Yerkes’ realistic soundeffect -luettelo vuodelta 1910 kuvastaa hyvin tätä tarvetta. Luettelon kolmannella sivulla kolme miestä elävöittää kankaalle heijastettua junaelokuvaa ääniefekteillä. Perkussioilla sekä pilleillä luodaan pyörien kolke, junapillin vihellys sekä junakello.⁶⁶ Oikea tunnelma halutaan luoda kankaan takana näkyvälle teatteriyleisölle.

Myyntiluetteloissa mainitaan ryhmä: ”lisälaitteet”. Useimmiten lisälaitteilla tarkoitetaan erilaisia perkussiivisia soittimia tai puhaltimia, joita oli tarkoitus pitää konsolisetin ”pöydässä” eli trap-pöydällä. Äänitehosteita voidaan käyttää ylipäättään rytmikuvioiden väripalettina osana rumpusetiä, Siitä huolimatta käsittelen äänitehosteet erikseen, koska ne ovat olennaisesti mukana kuvastossa. Myös kirjallisuudessa on päädytty samanlaiseen ratkaisuun. Mm. Jeremy Montagu huomauttaa rumpusetin kasvaneen siten, että siihen liitettiin muita instrumentteja.⁶⁷ Torvet, pillit ja pesulauta löytyivät myöhemmin trap-setin telineeltä.

Trap-pöydän tarjottimelle päätyvät instrumentit olivat puhaltimia, lyömäsoittimia, mekaanisia laitteita tai sähkökäyttöisiä torvia, kuten ovikello, puhelin ja pyöränkello. Lyömäsoittimia edustivat hevosen kavioiden kopse, joka saatiin aikaan kahdella nyrkin kokoisella, kavion mallisella puulaatalla. Junan moottorin ääni loihdittiin lyömällä vispilöillä taitettua metallinpalaa. Ohut, neliönmallinen metallilaatta sai aikaan myrskyn. Hieman erikoisempia soittimia edustivat mekaaniset laitteet, joilla saatiin aikaiseksi mm. leijonan murina, ”pieni törmäys” ja ”iso törmäys”. Kampea pyörittämällä saatiin betonimyllyä muistuttavasta rakennelmasta tuulen ääni. Kitkaan perustuvista äänitehosteista mainittakoon hiekkapaperikapulat, joita vedettiin erikoisvalmisteisella pinnalla. Puhaltimista löytyivät erilaiset pillit, jotka vastasivat sireenin, junapillin, ankan tai hanhen ääntä.⁶⁸ Kiinnostavia olivat myös alasin, liukupilli sekä piiska.

⁶⁶ Yerkes 1910.

⁶⁷ Montagu 2002, 153.

⁶⁸ Vintagedrumguide, soundeffects.

3. RUMPUSETTI 1909–1949: RUMPUSETTI HAKEE MUOTOAAN

3.1 Rumpusetti 1909–1949: perussetti ja perkussiosetti

Vaikka rumpusetin kehitys on alkanut jo 1800-luvun puolella, ensimmäinen kokonainen rumpusetti löytyy vasta vuodelta 1918.⁶⁹ Toki rumpusettiä on soitettu jo sitä ennen ja kaikki perusosat (virveli, bassorumpu ja symbaali) olivat erikseen saatavilla. Kuvaston perusteella kokonaisen rumpusetin myymisen aloitti Ludwig. Aikaisemmat kokonaiset setit ovat mahdollisia, mutta vielä vuosien 1905–1912 kuvastoissa ei ole yhtäkään. Näin ollen settejä on voinut olla myynnissä jo 1913–1917, mutta noilta vuosilta kuvastot puuttuvat kokonaan. Syynä saattaa olla ensimmäinen maailmansota (1914–1918), joten todennäköisemmin tuotantoa ei juuri ole ollut. Vuonna 1918 Ludwig vakuuttaa, että ”rumpusetti tekee juhlan”.



Piirros: Sami Nikki

Kaksiosainen rumpusetti vuodelta 1918.

Setin mainostettiin sopivan hyvin kotijuhliin, joissa pianisti tai gramofoninsoittaja saa asianmukaisen täydennyksen, jos kotinurkasta löytyy sopiva rumpusetti. Siihen kuuluivat

⁶⁹ Ludwig 1918.

kapea, mutta isokokoinen bassorumpu, omalla telineellä lojuva kapea virvelirumpu, symbaali, kylkisymbaali ja putkimallinen, bassorumpuun kiinnitetty penaali. Tällainen rumpusetin niukin kokoonpano on myytävänä jokaisessa Ludwigin kuvastossa aina vuoteen 1949 asti.

Vaikka suurin osa ko. aikajakson seteistä oli laajempia, jokaisesta kuvastosta löytyy vähintään yksi perussetti. Tätä pienempänä rumpusetti ei enää ole setti, vaan kyse on kahdesta rummusta. Ainoa muutos perussetissä vuosisadan alkupuolella on se, että 1948 putkipenaali saa rinnalleen lehmänkellon. Nykypäivänä ko. perussettiä kutsuttaisiin 2-osaiseksi setiksi. Tämän kokoluokan settejä ei enää myydä.



Piirros: Sami Nikki

Kaksiosainen rumpusetti vuodelta 1932, johon kuuluivat symbaalin lisäksi kylkisymbaali, kiinantomi, putkipenaali, tamburiini ja marakassit. Bassorummun kalvolla on vaimennin.

Ensimmäinen vuosisadan puolikas on edelleen jaettava kahtia. Perkussiosetit jakavat ajanjakson vuosiin 1909–1927 ja 1928–1949. Syynä on konsolisetti, jota myytiin vuodesta 1928 alkaen. Konsolisettiä edeltää yksinkertaisempi perkussiosetti, joka löytyy luettelosta

vuodelta 1919.⁷⁰ Perkussiosetillä tarkoitetaan sellaista rumpusettiä, jossa perussettiin on lisätty kiinteäksi osaksi tietyt rytmisoittimet. Settiä myydään vain yhdessä. Perkussiosettejä myytiin kahdenlaisia. Kenties tavanomaisempi versio käsitti perussetin lisäksi perkussiot ja kiinantomin. Toisessa versiossa kiinantomi oli jätetty pois. Perkussiot kiinnitettiin rumpuihin, yleensä bassorumpuun. Tavallisimmin triangeli, penaali, räikkä tai piiska (engl. slapstick) oli omalla telineellä kiinni bassorummussa. Lattialla lojuivat kastanjetit ja tamburiini [kuvaliitteen kuvat 1 ja 2]. Tällaiset kaksiosaiset perkussiosetit pitivät pintansa vuoteen 1937 asti.

3.2 Konsolisetti ja trap 1928–1941

Perkussiosetin luonne jatkui konsolisetissä ja trap-setissä. Perkussiot yksinkertaisesti nostettiin omille telineilleen bassorummun päälle. Samalla niihin lisättiin ns. pääkalloja. Trap-setin idea oli sama, mutta kyseessä oli pelkästään pienempi ”tarjotin”, johon rytmisoittimet saattoi asettaa. Kuvaston perusteella näyttää siltä, että nämä kaksi settimallia syrjäyttivät kokonaan vanhemman perkussiosetin. Tosin prosessi oli hidas; molemmat settimallit elivät rinnakkain yhdeksän vuotta. Vanhin konsolisetti löytyy vuodelta 1928.⁷¹ Tässä ei ole vielä pääkalloja, vaan metallivanteet useita kiinantomeja varten. Niitä onkin kokonaiset viisi kappaletta, lehmänkelloja [kuvaliite 3] neljä, symbaaleja neljä kylkisymbaalin lisäksi, sekä ainakin kaksi penaalia [kuvaliite 4] vain ytimen mainitakseni. Setti on siis todella iso. Vuodelta 1932 näyttäisi löytyvän eräänlainen sekasetti. Perussettiin on lisätty jo aiemmin mainittu perkussiosetti, mutta se on saanut seurakseen trap-pöydän (engl. trap-board).⁷² Varsinaista konsolia ei ole. Erikoisuutena bassorumpuun on kiinnitetty jopa neljä mallettia, jotka muistuttavat marimban laattoja. Setissä on useita äänitehosteita, kuten hiekkapaperilaatat. Ludwig suositteli tätä ”Radio Special” -settiä tanssimusiikkiin ja radiotyöskentelyyn sopivaksi. Vuoden 1935 setissä trap-pöytä on laajennettu kiinantomien sijasta pääkalloilla (engl. templeblocks).⁷³ Viimein vuonna 1937 pääkalloja ovat päätyneet kunnolliseen konsoliin, josta joutsenkaulamalliset symbaalilinet kurkottelivat.⁷⁴ Seuraavana vuonna Ludwig esitteli konsolin, joka oli suunniteltu viritettävälle puurunkoisille tomtomeille. Kuva enteilee isompaa muutosta, jossa kiinantomit korvattiin ”oikeilla”

⁷⁰ Ludwig 1919, 1.

⁷¹ Ludwig 1928, 12.

⁷² Ludwig 1932, 7.

⁷³ Ludwig 1935, 1.

⁷⁴ Premier 1937, 2.



Konsolisetti eli bassorumpua ympäröivä teline, johon on helppo kiinnittää pääkallot, symbaalit ja kaikki rytmisoittimet. Kuva: Suomen jazz- ja poparkisto, Kalevi Hännisen kokoelma.

tomtomeilla. Muutos on merkittävä sen vuoksi, että kaksiosaisesta rumpusetistä tulee kolmi-, neli- tai jopa viisiosainen setti. Kuvastoista on nähtävissä murrosvaihe, joka kestää yli kymmenen vuotta.

3.3 Tomtomit rumpusetiä täydentämässä

Patarumpuja on käytetty sinfoniaorkestereissa ja soittokunnissa 1600-luvulta lähtien. Patarumpujen sointi haluttiin säilyttää myös kevyessä musiikissa. Siksi niistä tehtiin settiin

sopiva muunnelma: tomtom, joka kiinnitettiin bassorumpuun tai konsoliin kiinni.⁷⁵ Aluksi käytössä oli pelkästään yksi etutomi, myöhemmin kaksi. Vasta paljon myöhemmin settiin lisättiin omilla jaloilla seisova lattiatomi ts. isotomtom. Se on sananmukaisesti etutomeja kookkaampi sekä läpimitaltaan että syvyydeltään. Kuvastoissa tomtomit ovat aluksi kiinalaisia tomtomeja. Ensimmäiset löytyvät setistä vuodelta 1919,⁷⁶ joskin erillisinä niitä myytiin jo aiemmin.⁷⁷ Tätä seuraa katkeamaton kiinantomien jatkumo aina vuoteen 1937 asti, jolloin kiinalainen etutomtom on vaihtunut ulkoisesti bassorummun ja virvelin kaltaiseen, esimerkiksi puusta tehtyyn tomtomiin.⁷⁸ Vuoden kuluttua tomeja oli kaksi, jotka sijoitettiin kylläkin bassorumpuun kiinni, mutta hyvin kauaksi toisistaan.⁷⁹ Kokoluokassaan ne olivat lähes kolmanneksen bassorummun koosta, esim. tuumakokoja 7x11 ja 9x11.

Lehtinen toteaa tomtomien tulleen settiin muusikoiden toiveesta. Rumpali Big Sid Catlett halusi sekä symbaaleja että tomtomeja mukaan settiin. Siksi kiinalainen, kuvioitu tomtom päätettiin ripustaa settiin mukaan. *Percussive Art Society*⁸⁰ mukaan kyseiset tomtomit valmistettiin Kiinassa Haw Chon Company of Fatshanilla. Ludwig alkoi tuoda tomeja Amerikkaan ja niitä käytettiin 1900-luvun alkupuolen vuosikymmeninä runsaasti. Kiinan tomeja tilattiin oheistuotteina varsinaisten perkussiosoitinien mukana. Tomtom oli matala, pienehkö rumpu, johon nahkakalvot oli kiinnitetty suoraan rumpuun kiinni nastoilla tai nauloilla. Näin ollen niistä puuttui viritysmekanismi. Siannahasta tehtyihin ylä- ja alakalvoihin maalattiin kiinalaisia aiheita: lohikäärmeitä ja feenix-lintuja.

Tomtom kuului alun perin perkussioihin osana trap-settiä, vaikka siitä myöhemmin kehittyi varsinainen puurunkoinen rumpu virityskoneineen, vanteineen ja muuta settiä vastaavine väreineen. Vaikka myyntiluetteloiden standardisetteihin kuului vain yksi kiinalainen tomtom, rumpalit saattoivat ostaa niitä useita ja kiinnittää settiinsä kolmekin kappaletta. Tästä esimerkkinä *Percussive Arts Society*:n kokoelmista löytyvä Gene Krupan ja Big Sid Cattletin

⁷⁵ Lehtinen 2010.

⁷⁶ Ludwig 1919, 1.

⁷⁷ Dodge 1907, 27.

⁷⁸ Premier 1937, 6.

⁷⁹ Ludwig 1938, 4.

⁸⁰ Percussive Art Society (PAS) on organisaatio, joka pyrkii edistämään lyömäsoittimiin liittyvää koulutusta, tutkimusta ja esiintymisiä maailmanlaajuisesti. PAS haluaa nostaa lyömäsoittinten arvostusta, tarjota tietoa ja verkostoitumismahdollisuuden kaiken ikäisille rumpaleille. Vuonna 1961 perustetussa, voittoa tavoittelemattomassa järjestössä on 8500 jäsentä USA:ssa ja eri puolilla maailmaa. PAS:lla on omia soitinkokoelmia.

opettajan, Roy Knappin setti.⁸¹ Suurin vaikuttaja tomtomien kehityksessä oli rumpali Gene Krupa. Ensimmäisenä kansainvälisenä rumpalina hän halusi muuttaa ko. rummun ulkoista rakennetta ja soittotapaa. Benny Goodmanin orkesterin esittämää kappaletta *Sing, sing, sing* voidaan pitää käänteen tekijänä hetkenä vuonna 1937. Louis Prima alun perin esittämä ja kirjoittama kappale kuultiin nyt ennen kuulumattomilla rumpusooloilla höystettynä. Syynä tähän oli tomtomien ekspansiivinen käyttö. Krupa kuorrutti swingin rytmiikkansa monopolisilla iskuilla tomtomien ja virvelin välillä. Aiemmin tomtom oli ollut vain efektinä sivuroolissa; nyt sen varaan rakennettiin kokonainen soolo. Setin kannalta muutos on huomattava, koska Krupa riisui settinsä lähes kaikista konsolisetin ”vehkeistä”, siis lukuisista perkussioista.⁸² Naxoksen äänitteen perusteella voidaan olettaa vain lehmänkellon jääneen käyttöön. Kiinalaisia tomtomeja ei enää ollut. Setti oli saanut uuden muodon. Alkoi rumpusoolojen aikakausi.



Kuva 2: Suomen jazz- ja poparkisto, Kalevi Hännisen kokoelma.

3.4 Rumpalin dixieland, swing ja bebop

⁸¹ Roy Knapp's Trap Set.

⁸² Nicholls 2008, 9.

Vaudeville- ja minstrel-esityksissä oli otettu käyttöön vispilät. Dixieland-tyylissä haettiin vispilöillä legatoa, joka saatiin aikaiseksi kuljettamalla vispilää virvelirummun kalvolla. Toisella kädellä raavittiin vispilällä ovaalikuviota, toisen käden hoitaessa tasaista rytmiä tavallisilla lyönti-iskuilla. Kuuluisia vispilöiden käyttäjiä olivat ”Zutty” Singleton (1898–1975) ja William ”Chick” Webb (1909–1939). Kenties kuuluisin vispilätaiteen tekijä on kuitenkin Jo Jones (1911–1985). Yleisesti ottaen vuosisadan varhaisimmasta rumpujensoiton

todellisuudesta nauhoituksia on vain vähän olemassa. Syynä ovat aikansa äänitysstudioiden pieni koko, joihin laajat ”kioskit” moninaisine perkussioineen eivät mahtuneet. Bassorummut olivat isoja, ja pahimmillaan rumpalit joutuivat äänittämään nauhalle rytmejä pelkästään penaalina nakutellen.⁸³ Tilanne helpottui pian studiotekniikan ja radiotoimitusten tilojen parantuessa.

Komppirytmnit löytyvät jo Dixieland -tyylistä peräti 1910-luvulta. Se otti vaikutteita mm. bluesista ja ragtimesta. Tyylissä rumpalin kannalta keskeisiä ovat synkopoidut kahdeksasosanuotit, joita naputettiin penaaliiin. Tärkeä hetki komppirytmille ilmeni vasta swingissä. 1920-luvun loppupuolella New Yorkissa perustettiin lukuisia isoja yhtyeitä viihdyttämään kansaa. Tanssisaleja kiertävät jazzbändit olivat sisäistäneet swingin, jossa haluttiin sekä tanssittaa kansaa että improvisoida. Swingille ominaisesti komppi rakennettiin neljäsosanuotin ja triolin vuorottelusta. Jo Dixieland-tyylistä kehittynyt komppi siirtyi pian penaalista symbaaliin.⁸⁴ Siirtymä enteili tarvetta varsinaiselle ride-symbaalille. Isojen kokoonpanojen kaudella rumpalin ja basistin tehtäväksi muotoutui tahdin pitäminen. Se on toinen syy selkeän, jatkumona soljuvan kompin kehittämiseksi. Ainakin rumpalit Jo Jones ja Dave Tough (David Jarvis 1907–1948) siirsivät komppirytmnit symbaaliin. Varsinainen kehityksen huipentuma koettiin vasta bebopin myötä. Rumpali Kenny Clarke (1914–1985) soitti kyseiset komppirytmnit isoon lautaseen, joka jo silloin tunnettiin englanninkielisellä nimellä ”ride” tai ”bop-symbal”.⁸⁵ Bebopin hengessä yhtyeet kutistuivat pieniksi kokoonpanoiksi ja soitossa keskityttiin improvisointiin. Tyylilaji ei tarjonnut tanssisaleille huumaa, koska bebopia kuunneltiin eikä tanssittu. Rumpalille tällainen uusi ajattelutapa merkitsi paikkaa paitsi solistina, myös yhtenä vapaasti itseään ilmaisevana muusikkona.

⁸³ Encyclopedia of percussion 1995, 176.

⁸⁴ Encyclopedia of percussion 1995, 176.

⁸⁵ Encyclopedia of percussion 1995, 178.

Swing-kauden kultaiset vuodet sattuiivat ajankohtaan, jolloin läntinen maailma koki muilla elämän alueilla ankaria kolauksia. Amerikassa vuoden 1929 pörssiromahdus vaikutti talouselämään. Lama-aikana muusikoidenkin työsuhteet vähenivät, joskaan tilaus iloiselle musiikille ei. Päinvastoin, swing tarjosi eskapistista helpotusta laman epävarmuuteen. Pula-aika suorastaan varmisti jalansijan uudelle musiikille. Maailmansodat sekä kylmä sota merkitsivät epävarmuutta, jolloin saattoi saada hetken unohduksen kuuntelemalla radiosta Duke Ellingtonia tai Count Basiet.⁸⁶ Jazzissa oli kuitenkin kyse voimakkaasta taiteellisesta ambitiosta. ”Swingin kuninkaana” tunnettu Benny Goodman oli orkesteriaan kohtaan teknisesti vaativa perfektionisti. Tästä sai osansa myös rumpali Gene Krupa. Teknisen taidon hiominen ei vähääkään vähentänyt improvisoinnin vaateita. Goodman teki debyyttialbuminsa chicagolaisen rumpalin Ben Pollackin ja New Orleans Rythm Kings’n kanssa.⁸⁷ Tie on ollut lakea, koska klarinetisti ja yhtyejohtaja Goodman on saanut postuumin julkaisun vielä vuonna 1999.

Toinen merkittävä vaikuttaja, Louis Armstrong (1901–1971), loi swingin varsinaisen pohjan vuoteen 1932 mennessä.⁸⁸ Armstrongia pidetään swing-rytmiikan isänä. Armstrongin Hot Five -orkesteri levytti vuonna 1928 West End Bluesin, jota pidetään jazzin mestariteoksena.⁸⁹ Rumpuja soitti Zutty Singleton, joka onnistui uransa aikana popularisoimaan vispilöiden käytön. Vuodesta 1929 lähtien Armstrong soitti enimmäkseen big band -orkestereiden kanssa. Armstrongin tyyliä jäljiteltiin. Hänen tekniikkansa, tyyliinsä ja musiikillinen mielikuvituksensa olivat jo tuona aikana muiden muusikkojen esikuva. Armstrong kuunteli valtavat määrät levyjä ja harjoitteli trumpetin ja kornetin soittoa levyjen tai radiomusiikin tahdissa. Hänet tunnettiin improvisoijana, joka ”tuunasi” vanhat kappaleet alkuperäistään mielenkiintoisemmiksi. Hänen tyyliinsä kuului (laulu-)melodioiden loputon muuntelu.

Varhaisen jazzin muodot pohjautuivat lukuisiin musiikillisiin vaikutteisiin, jotka sulautuivat uudeksi musiikilliseksi kieleksi. Muusikoilla saattoi olla erittäin kirjava tausta; viihdemusiikkia soittavan big bandin jäsenellä saattoi olla pitkä klassinen koulutus takanaan. Musiikkiopintoja saatiin Amerikasta ja Euroopasta. Mm. Benny Goodmanin ilmaisussa elää vuodet synagoogissa, kleztermusiikin parissa, yhtä paljon kuin hän sai opetusta saksalaisilta klassisen musiikin säveltäjiltä. Tanssisalit, hotellit, jazzklubit ja teatterit elivät

⁸⁶ Paczynski 1997, 299.

⁸⁷ The Swing Era 1989, 12.

⁸⁸ The Swing Era 1989, 3.

⁸⁹ The Swing Era 1989, 160.

yhteiskunnallisessa tilanteessa, jossa tummaihoisen muusikon yleisö koostui ensi kertaa valkoihoisista kansalaisista. Sama päti päinvastaiseen suuntaan, koska musiikki ei enää tuntenut rasistisia vähemmistörajoja, vaan valkoihoinen muusikko halusi soittaa tummalle väestölle – ja valkoiselle. Toiseksi jazzmuusikkous ammatillistui ja levyteollisuus virkosi jakamaan antimiaan yleisölle. Radio, kieltolaki ja jazz toivat ihmiset lähemmäksi toisiaan.

Swing-kauden uudistajista rumpali Buddy Rich (1917–1987) tunnettiin ylivoimaisena muusikkona. Soittotekniikassa hän ylsi ennenkuulumattomaan nopeuteen. Rich sovelsi sotilasrudimentteja ja varioi niitä soittoonsa. American Broadcast System Jazz Archives onnistui tallentamaan radiolähetyksen 2.2.1940, jossa Rich esittelee virtuositeettiaan.⁹⁰ Kaikki hänen parhaat ominaisuutensa ovat kuultavissa Tommy Dorseyn orkesterin esittämässä kappaleessa *Quiet Please*. Tässä käänteentekevässä merkkipaalussa tähden osaan siirtyi rummusto. Ekshibitionistinen soolo oli sovitettu nuottiarvoihin, fraasit olivat nopeita. Kuudentoista tahdin variaatiot erilaisine rudimentteineen nostivat rumpaloinnin uudelle tasolle. Soolon tueksi Rich lisäsi bassorummun kuvioita sekä virvelin aksentteja. Bassorummun kuvion hän toistaa toimeilla, tosin tuplaten ne. Kahdeksasosanuotit säilyivät virvelillä, jolla ”merkataan” komppia. Rudimentit sinänsä eivät olleet Richin oma keksintö. Rudimentit esiteltiin 1931, jolloin Yhdysvaltojen hallitus hyväksyi 26 rudimenttia sotilassoittokuntien rumpaleiden perustekniikaksi. Rich sovelsi rudimentit jazziin ja julkaisi oman tekniikkaoppaansa vuonna 1942.⁹¹ Sen lisäksi, että Rich kehitti soiton tarkkuutta, lyöntitekniikkaa ja voimaa, hän otti ensimmäisenä käyttöön peukalo–etusormi-otteen.

1940-luvulla syntynyttä bebopia rakensivat rumpalin paikalta Kenny Clarke ja Max Roach. Pulssi soitettiin ride-symbaalilla. Uutena ideana esiteltiin polyrytmiikka. Kaikki neljä raajaa ”toimivat” toisistaan riippumatta.⁹² Yksi ihminen saattoi siten soittaa yhtä aikaisesti useita keskenään erilaisia ja eritahtisia rytmejä. Erityisesti bassorummun käytölle tämä oli merkittävä askel, koska bassorumpu pääsi irti painottomien iskujen paikasta. Oikealla jalalla tehtiin ”ihan mitä tahansa”. Raajojen keskinäinen riippumattomuus oli radikaalia, koska siihen asti rumpali ilmaisi kaikilla jäsenillään vain yhtä, helposti luettavaa rytmiä. Bebop rikkoi totutut konventiot.

⁹⁰ Paczinsky 1997, 277.

⁹¹ Paczinsky 1997, 279.

⁹² The Drummer 2006, 40.

Vuosisadan ensimmäinen puolikas oli valtaosin kaksiosaisten rumpusettien aikaa. Ajanjaksolla 1909–1949 merkittävimmät muutokset kulminoituvat tomtomien tuloon. Varsinaiseksi murrosvaiheeksi tulkitsen vuodet 1941–1949, koska noina vuosina konsolit ja trap-pöydät vähenivät ja kaikki perkussiiviset elementit kutistuivat. Toisen maailmansodan vaikutus tuntui materiaalien saatavuudessa. 1941 Saksan ilmavoimat pommittivat Briteissä Premierin tehtaan maan tasalle. Tuotantoa jatkettiin uudessa paikassa, mutta joksikin aikaa rumputehtaat olivat valjastetut armeijan tarpeisiin. Koneet löivät aserautaa. Rumpusettejä ei juuri ollut saatavilla, ja jopa omatekoisetkin viritelmät olivat harvassa.⁹³ Tuotanto elpyi ja aseiden takomisen taito siirrettiin rumpujen hardwaren valmistukseen. Vuoden 1950 rumpusettiä on jo kutsuttava rock-setiksi, jossa viritettävillä tomtomeilla oli vakiintunut paikkansa, matala charleston ja kylkisymbaali kadonneet. Vieläpä symbaalit saivat omat telineensä. Ilme oli toisenlainen.

4. RUMPUSETTI 1950–1969: KOHTI 4-OSAISTA SETTIÄ

4.1 Rummut solistiseksi soittimeksi 1950–1964

Vuodesta 1950 lähtien rumpusetiksi vakiintui neliosainen setti [kuva 3]. Bassorumpu, virveli, etutomi ja lattiatomi löytyivät jokaisesta katalogista. Hi-hat ja 1–2 symbaalia, joskus 3, seisoivat lattialla omilla telineillään rumpujen takana.⁹⁴ Gene Krupan esimerkin mukaisesti niistä löytyi putkipenaali (engl. woodblock) ja lehmänkello [kuvaliite]. Pikkuhiljaa etutomien määrä lisääntyi kahteen. Aikansa vintagehengen mukaisesti saatavilla oli klassikkosetti aikaisempien vuosikymmenien esikuvan mukaisesti. Nämä kaksiosaiset setit olivat tarkkoja esikuviansa kopioita, lukuun ottamatta sitä, että perkussioita oli vähennetty. Triangeli ja vispilät roikkuivat bassorummussa kuten ennenkin. Symbaali oli kiinnitetty bassorummun päälle keskikohtaan. Muutoin ko. rock'n rollin vuosikymmeniä hallitsi kolmi- tai neliosainen setti.

1950-luvulla rumpusettiä muokkasi se, että rumpalit kiinnittivät entistä enemmän huomiota rumpujen soundiin. Buddy Richin toiveesta virvelirummun tuumakokoa pienennettiin, koska Rich halusi ”krispaantuvan”, terävämmän soundin. Tuumakokoon puututtiin myös siksi, että pienemmän kalvopinta-alan uskottiin helpottavan rumpujen vireongelmia, joita aiheuttivat

⁹³ Nicholls 2008, 29.

⁹⁴ Gretsch 1954, 2.

televisioesiintymisissä kuumat kohdevalaisimet ja koneellinen ilmastointi. Virveli oli muutoinkin matala, vain vaikkapa 3 tuumaa. Nykyajan virvelikuvastoihin verrattuna virvelit olivat huomattavan matalia, mutta kalvon 13–14 tuuman läpimitta on pysynyt varsin samanlaisena.



Kuva 3. Rumpali Kalevi Hänninen soittaa ajanmukaisella neliosaisella setillä. Asiaan kuuluu myös nimikoitu bassorummun kalvo. Kuva: Suomen Jazz- ja Poparkisto, Kalevi Hännisen kokoelma.

1950-luvun musiikkikulttuuria on useassa lähteessä kuvattu sulautumien aikakaudeksi. Jo maailmansotien jälkeen swingistä erottautunut bebop jakaantui edelleen West Coast -tyyliksi ja cool jazziksi, joista myöhemmin seurasi moderni ja erikoisena pidetty hard bop.⁹⁵ Erityisesti Charlie Parkeriin ja Dizzy Gillespiehen henkilöitynyt uusi musiikinlaji mullisti myös rumpujen soittamisen. Rumpalin ei tarvinnut enää huolehtia edes pulssista, vaan hänkin saattoi unohtaa tahtiviivat kokonaan. Rumpusetin kannalta tämän on täytynyt merkitä sitä, että soiton rajoja ei pyritty etsimään yksittäisiä rumpuja lisäämällä. Rumpujen huomattavalla

⁹⁵ Rolf ja Kangas 2011, 408–410.

määrällä ei ollut enää merkitystä, koska rajoja piti etsiä musiikin sisältä; musiikillisista rakenteista. Ulkoisesti suppea setti riitti tutkimusalueeksi. Hard-bopin saralla avoimen muodollisen struktuurin rakennetta muotoili Charlie Parkerin ja Dizzy Gillespien rumpali Max Roach. Hän kokosi oman kvintetin Clifford Brownin kanssa. Yhteistyö johti levytyksiin *Study in brown* (1955) ja *At Basin street* (1956)⁹⁶ Seuraavan vuosikymmenen taitteessa Roachin tutkimusmatka eteni freejazz-levytyksiin: *Max Roach plus 4 at Newport* (1958) ja samana vuonna julkaistu *Deeds not words*. Rumpalin aseman vahvistumista kuvastaa se, että levy-yhtiöt halusivat jo julkaista rumpaleiden soololevytyksiä. Roach ensimmäisenä teki täysin uudenlaisen konseptin: *Drums unlimited* (1965–1966) esitti rumpusooloimprovisoinnit omina itsenäisinä kappaleina. Yhdessä Kenny Clarken kanssa Max Roach siirsi rytminpidon bassorummusta symbaaliin. Seurauksena muita setin rumpuja saattoi soittaa paljon joustavammin. Suurempi polyrytmisen tekstuuri tuli mahdolliseksi.

Rumpalin taitojen odotettiin monipuolistuvan muutenkin. Kenen tahansa rumpalin yleisiin taitoihin kuului hallita useita tyyliä. Rythm & blues, gospel sekä soulia enteilevät vaikutteet vaativat rumpalilta uutta näkökulmaa soittamiseen. Gospelrytmien lisäksi oli osattava soittaa takapotkuista shufflea, triolikomppia balladiin ja kaikkien näiden sekoitusta.⁹⁷ Musiikillisten uudistusten lisäksi innovaatioista vastasi Rogers. Se tuotti rumpusettejä Amerikassa ja Englannissa. Kauaskantoista keksintöä kutsuttiin nimellä Swiv-o-matic.⁹⁸ Joe Thompson ja Ben Strauss toivat markkinoille vuonna 1957 sellaiset telineet ja kiinnittimet rumpuihin, joilla rumpali saattoi muokata rumpusettiään haluamallaan tavalla. Rumpujen kiinnittäminen toisiinsa sekä symbaalien kääntely helpottivat sekä rumpujen siirtelyä keikkapaikkojen välillä, että ergonomisempiin asentoihin taivuttelua omien mieltymysten mukaan. Tämä on saattanut vaikuttaa soiton sulavuuteen ja nopeuteen jonkin verran, kun rummut ja symbaalit saattoi sijoittaa lähemmäs toisiaan. Rogersin myyntiluetteloihin Swiv-o-matic ehti vasta vuonna 1960, joskin Rogersin kuvastoista puuttuvat kaksi edellistä vuotta. Rogers muistaa mainita myöhempinäkin vuosina erityisestä hard-warestaan, vaikka erilliset mainoskuvat vähenevät.

Jim Irwin ojensi rumpali Sonny Geerille Mylar -rumpukalvon vuonna 1953.⁹⁹ Evansin

⁹⁶ The New Grove dictionary of music, volume 21, 458.

⁹⁷ The Drummer 2006, 53.

⁹⁸ Nicholls 2008, 47.

⁹⁹ Nicholls 2008, 28.

nimellä edelleen merkitty rumpukalvo oli ensimmäinen joka kesti sään vaihtelua. Vireongelmien poistumisen lisäksi hinta aleni muusikkoystävällisempään suuntaan. Nykyisin laajin markkinaosuus rumpukalvoista kuuluu Remolle. Aquarian kilvoittelee kolmantena. Suomessa rumpukalvoja on saatavilla myös yksityisiltä valmistajilta.

4.2 Bassorummusta kahdeksi – tai ylösalaisin

1950-luvun lopulla rumpali Louie Bellson otti ensimmäisenä lavalla käyttöön kaksi bassorumpua. Myös rumpali Ginger Baker päätyi samaan ratkaisuun viimeistään 1960-luvun lopulla. Kolmas rumputaiteilija Buddy Rich koki asemansa uhatuksi Bellsonin kasvaneen setin myötä.¹⁰⁰

Tarkennuksen ajankohtaan tuo Nicholls, joka ajoittaa Bellsonin ensimmäisen tuplabassosetin jo vuoteen 1946, jonka saksalainen Gretsch rakensi.¹⁰¹ Bellsonin idea oli yhdistää kaksi samanlaista rumpusetiä yhdeksi. Vasta myöhemmin alettiin hyödyntää kahta eri kokoista ja kahdessa eri vireessä soivaa bassorumpua. Näyttävä tuplasetti löytyy Ludwigin kuvastosta vuodelta 1960. Blue Note -setti näyttää olevan yhdistetty kahdesta samanlaisesta setistä. Jopa pikkutomeja kutsutaan ”kaksoistomeiksi”. Myös lattiatomeja on kahdet. Setin luvataan sopivan ”monimutkaisten rytmikuvioiden” soittamiseen. Kokoelma on kuorrutettu bongorummulla ja kahdella lehmänkellolla. Symbaaleja on suorissa lattiatelineissä kolme. 1960-luvun alkupuolen tyyliin rumputuoli on rummun muotoinen, setin värinen putkilo.¹⁰²

Paitsi että bassorumpu tuplaantui kahdeksi, se myös kääntyi ylösalaisin. Ensimmäinen cocktailsetti löytyy kuvastoista Ludwigilta vuodelta 1948.¹⁰³ Ludwigin kuvastoista puuttuu vuodet 1943–1947, joten periaatteessa varhaisempiakin versioita saattaa olla. Ludwigin esittelemä setti on samankaltainen kuin Gretschin vastaava setti vuodelta 1954, jossa bassorumpu on kirjaimellisesti käännetty pystyyn. Lyöntikalvo osoittaa lattiaa kohden, resonointikalvo kattoa. Rakennelma seisoo samaan tapaan kuin lattiatomtom; kolmella jalalla. Jalkoihin on kiinnitetty sivuttaissuunnassa metallikappaleilla bassorummun pedaali. Pedaali on muutoin edeltäjänsä kaltainen, mutta nuijan varsi on kiepautettu toisin päin, jolloin nuija nousee ilmaan pedaalia poljettaessa. Koska kyseinen osa on käytännössä bassorummun alla,

¹⁰⁰ Lehtinen 2010.

¹⁰¹ Nicholls 2008, 18.

¹⁰² Ludwig 1960, Blue Note.

¹⁰³ Ludwig 1948, 2.

se poljettaessa osuu lyöntikalvoon.¹⁰⁴ Itse bassorumpu oli läpimitaltaan huomattavan pieni, esim. vain 14 tuumaa, mutta syvyys 24. Syvyysmitta on todennäköisesti aiheuttanut bassorumpumaisen, matalan soinnin. Tähän Gretschin settiin kuului bassorumpuun kiinnitetyt bongorumpu, lehmänkello ja symbaali. Cocktailsetti sopi kapeana pikkusetinä ison orkesterin laumaan. Sillä suositeltiin soitettavan ”latinalaisamerikkalaisia rytmejä ja muita erikoisuuksia”¹⁰⁵. Myös Slingerland toi cocktailsettejä markkinoille. Sen erikoisuutena markkinoitiin cocktailsettiä, jossa pienen 16x16 tuuman alkuperäisesti asetetun bassorummun päälle oli kiinnitetty teleskooppivarsi virvelirumpua varten. Kokonaisuus kruunattiin kiinnittämällä virveliin lehmänkello. Tämäkin oli kooltaan pienempi ja sitä markkinoitiin ”helpolla keikkailulla” pienen koon, keveyden ja näppärän kokoamismahdollisuutensa vuoksi.¹⁰⁶ Ainakin Ludwigin markkinoiman cocktail-setin alkuperäinen idea oli toimia kahdella tavalla: pystyyn nostetun bassorummun saattoi milloin tahansa kääntää takaisin



Piirros: Sami Nikki

Cocktailsetti

kyljelleen esiintyessään vaihtelevissa kokoonpanoissa. Näin saattoi yhdellä setillä hoitua niin pienimuotoinen klubi-ilta kuin big band -yhtyeen esitys.

¹⁰⁴ Gretsch 1954, 6. Upsidedown-pedal.

¹⁰⁵ Gretsch 1954, 6.

¹⁰⁶ Slingerland 1963A, 9.

Cocktailsettejä myydään edelleen. Otaksun cocktail-setin olevan klubisetin kehityksen esikuvana. Klubisettejä myy tänä päivänä mm. englantilainen Premier. Premierin Heritage-sarjan setissä bassorumpu on pienehkö 18 -tuumainen läpimitaltaan, mutta vanhasta cocktailsetistä poiketen syvyys on kutistettu olemattomiin, 14 tuumaan. Runko on siis kapea, vaikka kalvon lyöntipintaa on enemmän kuin cocktailsetissä. Siksi on ollut mahdollista kääntää bassorumpu takaisin alkuperäiseen asentoonsa, jossa lyöntikalvo on soittajaan päin. Silti klubisetti ajaa saman asian kuin mihin cocktailsetillä pyrittiin (lukuunottamatta sitä, että klubisettiä ei ole mahdollista käännellä kyljelleen, eikä pedaalia voi kiinnittää rummun alle). Ainoastaan rytmiosasto on riisuttu kokonaan. Rumpusetin osia on tosin enemmän; settiin kuuluu etutomi, lattiatomi ja virveli bassorummun lisäksi. Klubisetissä on pyritty vaalimaan vintagehenkeä estetiikassa.¹⁰⁷

Rumpujen soitto oli Bellsonin, Bakerin ja Richin aikakaudella perustunut vahvasti jazziin. Swing oli rumpalin tärkein työkalu, joka taipui ride-symbaalissa triolipohjaiseksi kompiksi. Näin ollen rumpusetin muuttuessa ja rockin herätessä kehdestaan populaarimusiikin rytmiiikka sai aikaan mielenkiintoisia sulautumia. Tämä tarkoitti sitä, että varhaisissa rock'n roll -kappaleissa pianisti soitti suoria kahdeksasosanuotteja, mutta rumpali triolipohjaista swing-komppia. Tästä esimerkkinä Little Richardin *Long Tall Sally* vuodelta 1956, jossa rumpali Earl Palmer soitti swingiä Richardin pianorytmien päälle.¹⁰⁸ Toisena vaihtoehtona kuultiin musiikkia, jossa komppi soitettiin ”siltä ja väliltä”: ei kahdeksasosina muttei triolikomppinakaan, vaan jonkinlaisena huojuvana svenginä suoran ja shufflen väliltä. 1960-luvun aikana rock-musiikissa suora kahdeksasosakomppi vakiintui rock-musiikin tärkeimmäksi rytmin osaksi. Suoran beat-rytmin lisäksi ajan rytmiiikka oli kuitenkin ehtinyt saamaan vaikutteita latinalaisen maailman rytmeistä sekä karibialaisesta ja etelävaltioiden rytmiiikasta. Vaikka rumpali Gene Krupa oli jo ehtinyt irrottaa trap-kokoelmat setistään, niin cocktailseteissä kuin musiikkikappaleissakin vaikutteet näkyvät yhä myös instrumenttitasolla. Pohjalla on Nichollsin mukaan 1920-luvun big bandien rumbavillitys, ja toiseksi sekä blueskappaleissa että rock'n roll-musiikissa käytetyt lehmänkellot, marakassit ja tamburiinit.¹⁰⁹ Tämänäyttymiset soittimet löytyvät yhtä lailla laulajien kuin rumpaleiden käsistä. Tästä huolimatta esim. varhaisessa delta-blues- ja rock-musiikissa vaikkapa Elviksen ensimmäiset levytykset on tehty ilman rumpuja. Silti rummut näyttävät muodostavan 1960-

¹⁰⁷ Premier 2011. Heritage.

¹⁰⁸ Nicholls 2008, 25.

¹⁰⁹ Nicholls 2008, 25.

luvun aikana itselleen sellaisen paikan populaarimusiikissa, jota ei enää voida kääntää toiseen suuntaan. Rummut vastaavat rytmistä laajemmin kuin mihin pelkkä basso, kontrabasso tai pianolla luotu rytmipohja yksin riittäisivät.

4.3 Kaksiosainen setti väistyy

Kauppamarkkinoita hallitsi Yhdysvalloissa ylivoimaisesti Ludwig. Euroopassa myyntitilaa kahmi englantilainen Premier. Tilanne alkoi muuttua vasta vuosikymmenen taitteessa. Lontooseen perustettiin ensin The Paramount Musical Instrument Company.¹¹⁰ Sen sai aikaiseksi Ivor Arbiter, joka perusti liikkeen saksofonisti-isänsä kanssa. Rumpukauppaa tehtiin Saksasta, josta tuotiin erikoisempaa Trixon-merkkiä myytäväksi Lontoossa. Trixonilta löytyi mm. kanamunanmallisia bassorumpuja, joiden ulkonäkö ja sointi otettiin rumpalien keskuudessa avosylin vastaan. Toinen Trixonin esittelemä erikoisuus oli Telstar-setti, jota myytiin Yhdysvalloissa Vox Fanjet -badgellä. Kartiomaiset rungot olivat mm. James Brownin rumpaleiden suosiossa. Telstar sai nimensä ensimmäisen taivaalle lähetetyn tietoliikennesateliitin mukaan (v. 1962 USA), joka mahdollisti ensimmäiset TV-lähetykset Atlantin ylitse.¹¹¹ Premier ja Ajax saivat vihdoin kovan luokan kilpailijan Trixonista. Vanhemmat merkit jäivätkin hetkeksi Trixonin jalkoihin, joka voitti markkinoita ”coolimman” imagoinsa ansiosta. Premier ja Ajax esittäytyivät pikemmin tanssiorkesterien näkökulmasta. Telstar ei vakuuttanut aivan kaikkia; The Tornados -yhtyeen rumpali Clem Cattini (1937–) epäili Trixoneiden pelkästään näyttävän hyvältä, muttei kuulostavan. Cattini ei tarttunut Telstariin, vaan pysytteli Rogersin Luxor-setin takana, vaikka The Tornadosin kyseisen vuoden hitti ”Telstar” kipusi Brittien listaykköseksi. Kuukuumeilu näkyi rumpukuvastoissa muutenkin: amerikkalainen Rogers esitteli settejä, joiden nimistöön kuului mm. Planet, Orbit, Skyline, Starline ja Comet.

Toinen Ivor Arbiterin perustama musiikkiliike, Drum City, avattiin 1962 hollywoodilaisen esikuvan mukaan. Liikettä motivoi Arbiterin halua tuoda Ludwig-rumpuja omaan kotimaahansa. Hän sai muutaman setin tuotua New Yorkista, jossa arveltiin muutaman setin menevän kaupaksi. Mutta he eivät osanneetkaan laskea Beatlesin varaan. Drum Cityssä poikkesi tuon tuosta tulevia rokkareita. Esillä oli Drum Cityn myyjän parhaimmat toiveet ylittävät Slingerlandit, Gretschit, Ludwigit, Trixonit, liuta brittiläisiä settejä sekä Paisteen

¹¹⁰ Nicholls 2008, 33.

¹¹¹ Nicholls 2008, 33.

symbaaleja. Kaikki oli saatavilla. Myös Beatlesin manageri Brian Epstein halusi asioida kaupassa suojattiansa asioilla. Yhtyeen rumpali Ringo Starr valitsi Ludwigin Oyster black pearl -setin. Valintaperusteena oli ulkonäkö. Starr ei edes kysynyt miltä nämä rummut kuulostavat, eikä tiedustellut ovatko rungot koivua vai mahonkia. Riitti, että rumpusetti oli soittokelpoinen.¹¹² Aikakauden kokoluokassa setti oli luonnollisesti neliosainen. Mutta pienikokoinen Starr halusi vain 20 tuumaisen bassorummun. Bassorumpujen koko oli kutistunut 1950-luvun aikana 26–36 tuumakoosta 22:een ja 20:een. Eddie Stoea pyydettiin saman tien maalaamaan bassorumpuun yhtyeen nimen, ja sovittiin, että alkukirjaimesta tulee iso, koska Arbiterin tokaisun mukaan ”tästä bändistä on tulossa iso”. Kesäkuussa 1963 Ringo Starr soitti keikan kyseisellä Ludwig-setillä Lontoon Playhouse Theatressa. Vuoden päästä yhdysvaltalaisen Ed Sullivan TV-shown jälkeen Zildjian sai kaupaksi 90 000 symbaalia.¹¹³ Rumpumerkki Ludwig möi 100 settiä päivässä, tehtaan kolkuttaessa 85 000 setin tilausta valmiiksi.¹¹⁴ Drum Cityssä otettiin Starrin vanha Premier-setti vaihtokaupassa. Toimintaan kuului muutenkin jopa osamaksukauppa sekä vuokraluotto, jolla Rolling Stonesin Charlie Watts osti käytetyn Ludwigin oyster black -setin. Mick Jagger halusi pelkät marakassit.¹¹⁵

Aikakauden rumpusetissä löytyi vaihtelua: setti saattoi olla 2-6-osainen. Pienimpiä kaksiosaisia settejä myytiin lähinnä aloittelijoille. Vielä 1950-luvulla pikkusetiä myytiin klassikkona, mutta seuraavalla vuosikymmenellä samaa settiä myytiin opiskelijoille ja muille ”budjettisettinä”. Premier myi vuonna 1965 pelkästään neliosaisia settejä. Samoin Pearlin setit olivat vuonna 1966 pelkästään 3- tai 4-osaisia. Slingerlandilla settikoossa on eniten variaatioita, vaikka senkin kiivasta kuusikymmenlukua leimaa 4-osainen setti. Rogersilla näkyy sama painotus. Vuodesta 1967 lähtien pienimmät 2-osaiset setit alkavat kadota luetteloista. Ko. klassikkosetti on hävinnyt musiikkikaupoista kokonaan.

Kahdenkymmenen vuoden ajanjakso loppuu lyhyeen muutaman vuoden piikkiin. Kuvastosta hahmottuu setti, jonka esikuvana on Ringo Starin kuuluisaksi tekemä setti: Ludwigin Black Oyster¹¹⁶. Se vastaa aiemmin mainittua perussetiksi kutsuttua kokoonpanoa. Setti on ns. neli-osainen setti, johon kuului virveli, bassorumpu, etutomi ja lattiatomi. Hi-hat ja kaksi symbaalia omilla telineillä riittivät pitämään sähkökitarat oikeassa ajassa. 1960-luvun

¹¹² Haynes 2012, 125.

¹¹³ Zildjian.

¹¹⁴ Nicholls 2008, 38.

¹¹⁵ Nicholls 2008, 40.

¹¹⁶ Nicholls 2008, 38–39.

kuluessa setit kasvoivat viisiosaisiksi toisen etutomin mukana. Beatles-huuman aikana Ludwig tuotti 600 settiä viikossa kolmen vuoden aikana. Näin ollen Beatles on yksi niistä vaikuttajista, jotka ovat sysänneet rumpusetin kehityskaarta jänteväksi. Pohjalla on rockin ja popin invaasio. Aikaisemmin mikään yksittäinen musiikin laji tai mikään yksittäinen yhtye ei ollut yhtä tehokkaasti levittäytynyt Amerikan ja Euroopan tietoisuuteen. Musiikkikulttuuriin astui 1950–1969 uusi tekijä: sähkökitara. Teinejä liikuttivat The Shadows, The Monkees ja yhdysvaltalainen The Ventures ja muut sähkökitaran löytäneet yhtyeet. Musiikillisen pankin räjäyttivät Jimi Hendrix, The Rolling Stones ja Led Zeppelin. He tekivät kitaralla ennen kuulumattomia asioita. Nuorille musiikin harrastajille ei riittänyt enää pelkkä yhtyeiden seuraaminen; piti saada oma. Autotallit täyttyivät bändiviritelmistä, rokkia soitettiin kaikkialla. Soitinkaupoille virtasi asiakkaita. Nuorten amatöörimuusikoiden taloustilanne rajoitti rumpusetin valintaa, joskaan soittimelle ei asetettu suuria vaatimuksia. Rock ei odottanut hienostelua, vaan ääntä, vimmaa ja asennetta. Premier vastasi uuteen tilanteeseen opiskelijakukkarolle sopivalla Olympic-setillä. Rumpujen osissa säästettiin kun lugit pidettiin yksinkertaisina ja niiden määrä vähäisenä. Samasta syystä alakalvot saatettiin jättää kokonaan pois. Telineet jätettiin kevyelle raudalle. Näistä muutoksista huolimatta rumpujen runkopuusta ei tingitty: koivu ja mahonki soivat näissäkin seteissä.¹¹⁷ Carlton ja Ajax vastasivat markkinatilanteeseen vastaavalla tavalla ja toivat markkinoille Gigster- ja Edgware-setit.¹¹⁸ Nykyiset budjettisetit teetätetään alihankkijoilla Aasiassa, yleensä Kiinassa ja Taiwanissa.

The Beatlesin Ringo Starr ehti kokeilla Premierin ja Trixonin rumpuja. Ludwigin mallistosta löytyi kuitenkin em. Black Oyster -setti, jonka ulkonäkö vei Starrin silmissä voiton muista malleista. Tämän kokoinen rokkiseti oli selvästi yleisin ja myydyin setti, vaikka muitakin myytiin. Linjaus näkyy mm. Rogersin kuvaluettelosta ja Slingerlandilla 1964–1969. Vielä 1964 myytiin myös pikkusettejä (2 ja 3-osaisia) ja joitakin hieman isompia. Vuoteen 1967 tultaessa pikkusetit hävisivät Rogersin luetteloista kokonaan. Sama ilmiö näkyy Ludwigilla 1968. Rokkikansa ei tuntunut tarvitsevan sellaisia. Näinä vuosina rumpusetin olemus valmistautui morfoosiin, jossa tehtiin uudestaan tietä isommalle setille. Eiväthän ne ennen toista maailmansotaakaan mahtuneet studioon. Pikkusettien katoaminen saattaa liittyä siihen, että konserttipaikat kasvoivat, lavalle tuli tilaa suurempaan draamaan. Kaiken piti näkyä ja kuulua. Iloisesti hymyilevät hiljaiset ja vähäeleiset rumpalit olivat mennyttä maailmaa. Nyt

¹¹⁷ Nicholls 2008, 26.

¹¹⁸ Nicholls 2008, 32.

myös rumpalilta odotettiin show-miehen elkeitä, joita aiemmin oli onnistunut ilmaisemaan vain Gene Krupa. Yhtyeiden odotettiin jo esittävän omaa materiaaliaan. Esityksistä haluttiin muokata yksilöllistä musiikillista performanssia, jossa yhtyeen jokainen jäsen toi oman persoonallisen panoksensa.¹¹⁹

Vuosikymmenen taite eli rumpusetin kulttuurihistoriassa voimakasta murrosvaihetta. Siitä syystä on pidettävä mielessä, että tässä työssä esitetty vuosilukujako on vain suuntaa antava. Jako on karkea kahdesta syystä. Musiikkikulttuuri ei enää ollut suoraviivaisesti joko vähän jazzia tai joko vähän rokkia tai bluesia. Uudet musiikin tyylilajit heräsivät henkiin jo 1960-luvun puolella, kuten heavy, taiderock ja jazzin uudet virtaukset sekä latinalaiset vaikutteet ja fuusiot. Niiden vaikutukset vasta oireilevat rumpukatalogeissa 1960-luvun puolella. Selkeimmin ne vakiintuvat kuvastoissa vasta vuonna 1973. Edelleen on huomattava, että vaikka musiikilliset virtaukset muuttuivat voimakkaasti, musiikin kenttä myös pirstaloitui entistä useampaan genreen. Sen on täytynyt tarkoittaa myös sitä, että edeltävät lajit eivät aina katoa kokonaan. Aina on niitä, jotka haluavat soittaa kolmen soinnun rockkappaleita ja vanhoja Carpenters-hittejä pienellä rumpusetin maltillisilla soundeilla. Olisi jatkotutkimuksen paikka selvittää millaisilla rumpuseiteillä harrastelijarumpalit ja perinteisen tanssimusiikin yhtyeet soittivat. Katalogit eivät riitä vastaamaan siihen, millaisella setillä tango- ja valssirytmit hoidettiin.

Kuitenkin 1960-luvun vaikuttajista on mainittava kolme pitkäikäiseksi yltänyttä yhtyettä: The Who, Led Zeppelin ja Deep Purple. Lavaesiintymiseen sekä rumpujen sointiin ja kokoon on vaikuttanut The Who, joka perustettiin vuosikymmenen puolessa välissä. Rumpali Keith Moon (1946–1978) teki kuuluisaksi Premierin Pictures of Lily-setin, jota myydään vielä tänäkin päivänä.¹²⁰ Kaksi bassorumpua, kolme pikkutomia, virveli ja reunoille sijoitetut lattiatomit saivat seurakseen kolme symbaalia ja hi-hatin. Tällä kokoonpanolla rumpali sekä kuului että näkyi. Punaisenkuultava väritys ja Union Jackit rumpujen kyljessä jättivät lähtemättömän vaikutuksen yleisöön. Soittimien volyyymiä kasvatettiin, jolloin myös rumpujen piti kuulua äänivallin lävitse. Äänentoistolaitteiden kehittyminen on vaikuttanut rumpujen kokoon. Suuremmasta rummusta lähtee itsestään selvästi suurempi ääni. Tästä syystä rockrumpalit suosivat 22 tuumakokoa bassorummussa, jazzyhtyeisiin sopi edelleen 18 tuumainen. Volyyymiä pidetään syynä myös siihen, että Ringo Starr halusi vaihtaa pienen

¹¹⁹ The Drummer 2006, 60.

¹²⁰ Soitin Laine, Spirit of Lily.

Premier-setin yhdysvaltalaiseen Ludwigiin. Äänimassan lävitse piti päästä myös ensimmäisten heavymetallirumpaleiden seteillä. Brittiyhtyeet Black Sabbath ja Deep Purple näyttivät tietä.

5. RUMPUSETTI 1970–1980

5.1 Rumpusetti laajenee

Ajanjakso vei rummut 1970-luvulle, myös progressiivisen rockin aallolle. Paitsi että tomtomien rivistö kasvoi, alakalvot nyhdettiin rummuista kokonaan pois. Tämä johtui siitä, että rumpujen sointi-ihanne muuttui. Niistä haluttiin vähemmän soivia, löysempiä ääniä.¹²¹ Rumpujen mikitys sekä livesoitossa että studiossa toi rumpusoundille uusia vaatimuksia. Beatles toimi jopa rumpujen lähimikityksenkin esikuvana. Ringo Starrin tiedetään laittaneen bassorummun sisään pehmusteita ja hi-hattiin pyyhkeitä ääntä muokkaamaan ja vaimentamaan epäsuotuisia yläsäveliä. Läpimurtoalbumina tälle kuuluisalle soundille on nimetty Beatlesin vuonna 1967 ilmestynyttä levyä *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*.¹²² Bassorummun etukalvo otettiin kokonaan pois ja mikrofoni asetettiin rummun sisään. Alakalvot otettiin muistakin rummuista pois ja kalvojen nyppääminen myös toimesta tuli tavaksi koko 1970-luvun ajaksi. Mikitystekniikan lisäksi moniraitatallennus kehittyi, johon sama kalvoratkaisu oli paikallaan. Moniraitatallentimet pystyivät käsittelemään ensin 8 raitaa, sitten jo 16 ja jopa 32 raitaa kerralla. Innovaatio muokkasi rumpusetin olemusta, koska nyt saatettiin äänittää pelkästään rumpuja useammalla mikrofonilla ja asetella niitä eri puolelle rumpusettiä. Yhdellä kalvolla viritetyt rummut tunnettiin aiemmin budjettiratkaisuna tai aloittelijakalvoina. Nyt yksikalvoisuus oli muotia, jota myös ammattilaiset käyttivät.

Varsinkin Ludwig ja Rogers kasvattivat settikokoa määrätietoisesti pitkin 1960-lukua. Kuitenkin seuraava selkeä muutos rumpusetin olemuksessa alkaa vuodesta 1970. Pienimmät setit ovat hävinneet luetteloista kokonaan ja settikoot ovat tavallisesti 5–7-osaisia. Ajanjakso huipentuu vuoteen 1973, jolloin kaikilla rumpumerkeillä näkyä siirtyminen jättisettien aikaan. Ensimmäisenä Pearl esittelee 12-osaisen Dyna-Family-setin vuonna 1970. Kolmella symbaalilla ja hi-hatilla höystettyä yhdistelmää myytiin toimeilla, jotka saattoi virittää sävelasteikon säveliin.

¹²¹ Lehtinen, 2010.

¹²² Nicholls 2008, 60.

Rumpusetin kehittyminen bassorummun muutoksien kautta johti pian setin laajenemiseen muutoinkin. Kaksi bassorumpua sai ensin väliinsä kaksi tom tomia, mutta pian tomienkin määrä tuplattiin. Vierekkäin oli ikään kuin kaksi erillistä rumpusettiä, joita yksi rumpali soitti. Mutta miksi tyytyä neljään, kun kuusikin on mahdollista, tai kahdeksan? Pikkutomien lisäksi myös lattiatomien määrä tuplaantui. 1960–70-lukujen rock-yhtyeissä rumpusettiin lisättiin vielä tam-tameja¹²³ ja muita vastaavia perkussioita.¹²⁴ Setti laajeni taas, vaikka täysin toisella tavalla kuin mitä trap-setit olivat edustaneet. 1970-luvun aikana settiin kuuluvien rumpujen määrä räjähti. Edellisen vuosikymmenen perussetti (bassorumpu, virveli, etutomi tai kaksi, lattiatomi, hi-hat ja symbaali)¹²⁵ näyttää lähes kadonneen. Etutomien rivistö kasvoi.¹²⁶ Esimerkiksi The Who:n rumpali Keith Moon soitti Premierin setillä, johon kuului virvelin lisäksi 2 bassorumpua, 3 etutomia ja yksi lattiatomi. Vuonna 1975 Moon soitti jo yhdeksää etutomia ja kahta lattiatomia.¹²⁷ Sittemmin kaksi bassorumpua on muuntunut tuplapedaaliksi, jossa yhteen bassorumpuun ohjataan kaksi bassorumpupedaalia. Tuplapedaali ajaa kahden basson asian, mutta säästää tilaa ja kantamusta. Kahden bassorummun etuna on kuitenkin se, että ne voidaan virittää keskenään eri vireeseen. Aikakauden massiivisuutta kuvastaa se, että myyntiluetteloissa esitellään erikseen irrallinen, mihin tahansa rumpusettiin liitettävä konserttitomien sarja. Edelläkävijänä kulki Ludwig, joka esitteli idean Octaplus-setissä. Varsinaisten pikkutomien ja lattiatomien lisäksi mukaan liitettiin erillisellä telineellä konserttitomit. Ne olivat lattiatomeja suuremmat ja syvemmät; alakalvot puuttuivat. Resonanssikalvoja varten aiemmin käytetyt vanteet, lugit ja kiristysruuvit on kokonaan poistettu. Konserttitomien ideana oli pystyä soittamaan kahdeksan sävelen perättäinen sarja yhdellä rumpusetillä. Kun bassorumpuja oli ”vain” kaksi, konserttitomit tarvitsivat oman telineen. Rumpali Steve Gadd pyysi Yamahaa kiinnittämään ”tavalliset” pikku- ja lattiatomit (tuumakoot 10x14 ja 12x15) yhteen telineeseen.¹²⁸ Gadd halusi niiden korvaavan vanhat kiinnitystavat. Gaddin myötä uusi tomiteline saavutti laajan suosion. Nykyisin monet ammattilaisrumpalit preferoivat samaa telineratkaisua. Pikkutomien upottamista suoraan bassorumpuun halutaan välttää, koska soundin uskotaan kärsivän ylimääräisistä rei’istä bassorummun rungossa.

¹²³ Tam-tam on suurikokoinen gongi: pyöreä metallilevy omassa suorakaiteen muotoisessa telineessä. Alkuperä Kiinassa ja Lähi-Idässä. *Blades* 1992, 97–98.

¹²⁴ Harri Lehtinen 2010.

¹²⁵ Gretsch 1961, 2.

¹²⁶ Tama 1978, 7.

¹²⁷ Nicholls 2008, 51.

¹²⁸ Nicholls 2008, 72.

Tama, Yamaha ja Pearl toivat kukin konserttitomit koossa 6, 8, 10, 12, 13, 14, 15 ja 16, joista kaksi suurinta luonnollisesti lattiatomeja, pienimmät etutomeja. Telineatkaisuja oli kolmenlaisia: Tama laittoi tomit riviin, Yamaha ja Pearl ylöspäin pareittain nousevana ryppäänä. Yamaha sijoitti kaikki kuusi etutomia yhteen telineeseen, kun Pearl viritti jokaiselle parille omansa. Slingerlandin versio konserttitomeista oli ns. ”Cut-away”-tomit, jotka näyttävät hieman nykyisiltä octobaneilta, sillä erotuksella, että tomien alareuna on leikattu viistoksi.¹²⁹ Olemus onkin kuin katkaistuilla octobaneilla. Slingerlandin kuvassa näkyy toinenkin ajanjakson muoti-ilmiö: kromin väriset rummut. Myös Ludwig mainostaa teräsrumpuja, jotka ”varastavat shown”.

Konserttitomeille oli tilausta, kun taiderock pääsi vauhtiin. Yhdysvalloissa yhtyeet The Byrds, The Grateful Dead ja The Thirteenth Floor Elevators jatkoivat psykedeellisellä linjalla, jonka Beatles ja Bob Dylan olivat sysänneet liikkeelle. Lyriikat, uskonnollisuus ja filosofiset matkat kemikaaleineen uudistivat rockmusiikin ilmiötä. Rytmiiikan kannalta tämä oli vasta alkua. Varsinaista rytmiiikan vallankumousta edustivat mm. The Moody Blues, Pink Floyd ja Procol Harum. Nämä varhaiset taiderockyhtyeet saivat osakseen epätavallisten tahtilajien ja niiden yhdistelmiä tutkivia rumpaleita. He etsivät uusia musiikillisia värejä ja pyrkivät kehittämään täysin uusia tapoja sovittaa kappaleita.

Avantgarden suuntaa näyttivät The Velvet Underground ja Frank Zappan Mothers Of Invention.¹³⁰ Euroopassa sama muutos näkyi yhtyeiden live-esiintymisissä. Roudarit saivat kantaa valolaitteita, useita kitaroita, läjittäin kosketinsoittimia ja ennen kaikkea rumpuja. Esimerkkeinä mainittakoon Magma, Gong, Colosseum ja Mike Oldfield. Aikakauden kiintotähdiksi kasvoivat Genesis, Jethro Tull, Yes ja King Crimson. Rumpalit käyttivät soitossaan vaikutteita useista eri tyyllilajeista yhdistäen niihin omia oivalluksiaan. Genesisen rumpali Phil Collins hyödynsi Mahavisnu-orkesterin fuusiovaikutteita. Jethro Tull sulautti brittifolkkia, klassista ja hardrockia. Yhtyeen rumpali Barriemore Barlow soitti jättisetillä äärimmäisen tarkasti luoden kappaleisiin ennenkuulumatonta dramatiikkaa ja käytti yhtä ennenkuulumattomia tahtilajeja sekä rytmiyhdistelmiä. Yes-yhtyeen rumpali Bill Bruford

¹²⁹ Slingerland 1979, 9.

¹³⁰ The Drummer 2006, 82.

puolestaan haki vaikutteensa jazzista, erityisesti Dave Brubeckin kokoonpanossa soittavalta Joe Morellolta.¹³¹

1970-luvun kokeellinen musiikkikulttuuri toi mukanaan glamrockin, ambientin ja länsisaksalaisen krautrockin. Nämä kaikki tiivistyivät yhteen henkilöön: David Bowieen. Läpimurtolevyllä *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* soitti rumpuja Mick (Woody) Woodmansey. Promootiokuvassa vuodelta 1972 Woodmansey soittaa ajanoloon nähden pienellä viisiosaisella setillä.¹³² Merkki on todennäköisesti Ludwig, symbaaleja on neljä hihat lisäksi. Promootiokuva tukee katalogien antamaa suuntausta: jättisettien varsinainen vuosi koitti vasta seuraavana vuonna 1973, jolloin viisiosaisetkin setit on jätetty turhan vaatimattomina pois. David Bowie tunnetaan kameleonttina, jonka lavashowsta useat yhtyeet ovat ottaneet oppia. Teatterimainen pukeutuminen, alter ego -hahmojen luominen ja väsymätön kyky luoda uutta jättivät 1970-lukuun lähtemättömän jäljen. Krautrock- ja ambient-vaikutteiset albumit *Low* ja *Lodger* edustavat lähes ääripäätä eläväiselle Ziggy-hahmolle. Low'n raita *Warszawa* on kylmä, etääntynyt ja raskas ja kuitenkin mestariteos vuodelta 1977, jolla soittaa rumpali Dennis Davis. Bowien vaikutuksesta lavashow ei ollut enää pelkästään soittamista, vaan myös visuaalisuus otettiin perinpohjin huomioon. Kaikka muodosti oman kokonaisuuteensa, johon kuului myös teatteria ja mimiikkaa. Ei riittänyt, että kappaleet soitettiin. Kappaleet ja Bowien kulloinkin luoma hahmo muodostivat ehjän tarinan. Bowie oli rooleissaan niin vakuuttava, ettei yleisö erottanut mistä David Bowie alkoi ja mihin Ziggy Stardust päättyi. Taas kaatui yksi musiikkikulttuurinen raja-aita.

Vaikka Bowie veikin musiikkiesityksen olemuksen täysin uudelle tasolle, teatterin keinoja oli toki käytetty ennenkin. Led Zeppelin yhdisti teatraalisuuden soittotekniikkaan. Kitaristi Jimmy Page soitti kitaraa viulujousella jo yhtyeen ensiaskeleissa, Yardbirds-kokoonpanossa. Page käsitteli soitinta suurieleisesti ja esiintyi muutenkin kuten kapellimestari tai taikuri. Viulujousesta resonoiva kitarankieli johdettiin wah-wahin ja kaikulaitteen lävitse. Tuloksena oli erikoinen äänimaisema. Asiaan kuului pitkät improvisatoriset sessiot, joissa Page lainasi tunnettuja melodianpätkiä improvisoinnin pohjalle.¹³³

Progressiivista rokkia soittavat Genesis, Rush ja Pink Floyd saivat lisäväriä, kun Ludwig toi Vistalite-malliston markkinoille. Läpikuultavat akryylirummut olivat läpinäkyvät, värikkäät

¹³¹ The Drummer 2006, 84.

¹³² Promootiokuva Ziggy Stardust and the Spiders from Mars 1972.

¹³³ Wall 2010, 124.

rummut, joissa mielikuvituksesta ei säästely. Vuoden 1975 kuvastosta löytyy mm. kolmivärinen setti punakeltaoransseine raitoineen. Nämäkin setit olivat laajoja: neljä etutomia, yksi tai kaksi lattiatomia yhden bassorummun ja virvelin kanssa.¹³⁴ Mielikuvituksellisin setti ilmestyi vuonna 1980; Vistalites-sarjan Tivoli Lighted Outfit. Tomit ja bassorummun rakenteeseen on kiinnitetty pienoislamppusarja, jonka ideana on valaista rummut lavalla. Tivolimainen vaikutelma välittyi niukemmallakin, viisiosaisella setillä.¹³⁵ Tosin akryylisetien esiinmarssiin ei suinkaan vaikuttanut pelkkä ulkonäkö: edellä mainittu mikrofoniin ja PA-laitteiden kehittyminen aiheutti rumpaleille päänvaivaa. Rummut eivät enää kuuluneet kitaravallien lävitse. Siksi haluttiin kokeilla synteettisiä materiaaleja, jotta rumpalit voisivat soittaa tarpeeksi lujaa.¹³⁶ Akryyli, lasikuidun ja muovin sekoitteet olivat vastaus. Materiaalien piti olla myös kestäviä, jotteivät ne murtuisi kovakätisten rumpaleiden alla. Kovaäänisyys oli heavymetalliyhtyeille elinehto. Bluesista kaivetut kitarariffit vaativat voimaa, energiaa ja kunnollisia äänentoistokaappeja. Myös hard rock -yhtyeet ja metalliyhtyeet osasivat ottaa lavan haltuunsa. Yhdysvaltalainen Kiss otti vaikutteita glam rockista. Kasvomaalauksista kuuluisa ja aikanaan kohuttu yhtye lensi vaijereiden varassa lavalle, Gene Simmons saattoi sylkeä tekoverta ja puhaltaa ”tulta”. Muiltakin metalliyhtyeiltä sujui lavashow. Amerikassa liikehtivät Vanilla Fudge ja Iron Butterfly. Euroopassa englantilaisen Led Zeppelinin rumpali Jon Bonhamin soittotyyliä ja fillejä opetellaan useissa läntisen maailman autotalleissa ja cover-yhtyeissä edelleen. Kyse ei ollut pelkästään taituruudesta ja nerokkaasta rytmiikasta; kyse oli asenteesta. Bonham soitti todennäköisesti useilla Ludwigin seteillä. Aikakauden hengessä sekä musiikillisten vaatimusten mukaisesti hän soitti vuoden 1973 keikkoja Ludwig Vistalite-setillä. Koot olivat massiivisia: bassorumpu 14x26, tomikoot 14, 16, 18 ja 20, virveli 6,5x14.

Kaiken tämän värikylläisyyden ja laajojen settien jälkeen 1980-luvulla siirryttiin jyrkeihin, paksurunkoisiin setteihin.¹³⁷ Heavy- ja hardrock-aikakausien jälkeiset koivupuusta veistetyt setit jytisivät sähkökitaravallien lävitse isommallakin areenalla. Ympyrä suorastaan sulkeutuu siihen, että setit alkoivat uudelleen kutistua, kalvot ohentua, runkojen puukerrokset kaventua.¹³⁸ Palattiin uudelleen soivien pikkusetien pariin. Huomautan kuitenkin Nichollsin hengessä, että ympyrän sulkeutuminen vei huomattavasti aikaa. Vielä 1980-luvun kuluessa

¹³⁴ Ludwig Vistalites 1975, 01.

¹³⁵ Ludwig Tivoli 1980, 20.

¹³⁶ Nicholls 2008, 56.

¹³⁷ Lehtinen 2010.

¹³⁸ Lehtinen 2010.

settikoot kasvoivat, jos mahdollista, entisestään. 1988 Alex van Halen rakensi rumpusettinsä kolmesta kokonaisesta rumpusetistä. Lasikuitusetti, Ludwigin akustinen ja sähköinen rumpusetti ympäröivät rumpalia pyörivällä lavalla. Mikään ei ole mahdotonta, koska seuraavaksi Terry Bozzio viritteli rumpusettinsä, jossa pelkästään pedaaleja löytyy 18 kappaletta.¹³⁹ Bozzion kokoelma saattaa vaikuttaa erikoiselta. On muistettava, että Bozzio on soolorumpali, joka esittää perkussiotekoksia. Hän soittaa äärimmäisen musikaalisesti ja muodostaa itse kokonaisen orkesterin.

5.2 Symbaalit

Symbaalit ovat kuuluneet rumpusettiin yhtä kauan kuin rumpali on istunut rumpujakkaralla. Symbaaleja käytettiin jo orkesterisoitossa, josta se siirtyi osaksi rumpusettiä. Karkeasti voisi sanoa symbaalien kehityskaaren kulkeneen kaksivaiheisesti. Ensin se on kiinnitetty bassorumpuun tai konsoliin, sitten se on saanut tilaa lattialta omalla telineellä. Symbaalin kehityskaari rumpusetin osana on todellisuudessa tätä laajempi. Rakentavampaa onkin kysyä mitä symbaalilla tehtiin, millaisessa käytössä se oli ja milloin symbaali eriytyi useaksi symbaaliksi koon, muodon ja käyttötavan mukaan.

Yleisesti ottaen symbaaleja on erilaisia malleja; crash-, ride-, efektipeltejä¹⁴⁰ sekä hi-hat-symbaaleja. Lisäksi käytetään gongejä ja kelloja. Rumpali voi kehittää settiinsä mitä tahansa peltiä tai metallia, joka vain soi. Ketjut, niitit ja erikseen poratut rei'ät tuovat lisäsävyjä.

Tutkimusaineistosta on sanottava, että ko. rumpukuvastot kertovat symbaaleista vain niukasti. Syy on varsin selvä: symbaalit valmistetaan edelleen alaan erikoistuneissa yrityksissä. Rummut ja symbaalit on valmistettu eri paikoissa, ja siksi useimmat katalogin sivustot mainitsevat vain sen, että ”symbaalit eivät kuulu hintaan”. Näin ollen on tyydyttävä vähäisiin viitteisiin, ja nojattava enemmän kirjallisuuden ja asiantuntijoiden sanaan. Symbaaleista on kuitenkin kuvia runsaasti myös katalogeissa, vaikka ne eivät ole varsinaisia myyntiartikkeleita. Kuvien perusteella voidaan sanoa, että symbaali kuului olennaisena osana rumpusettiin jo varhain.

¹³⁹ Nicholls 2008, 89.

¹⁴⁰ Tässä yhteydessä sana ”efektipelti” ei viittaa em. jäljittelyefektiin, vaan nykyaikaiseen tapaan kutsua tiettyä peltiryhmää. Kirjoitushetkellä efektisymbaaleihin luetaan mm. splash- bell- ja chinasymbaalit.

Ensimmäiset merkinnät kuvastosta löytyvät jo varhain: vuoden 1905 Girtonin kuvastossa esitellään ”crash-symbaali” 18” koossa.¹⁴¹ Kyseessä on china-symbaali, jossa on tietynlainen äänenväri. Ensimmäisenä Gretsch toi näitä symbaaleja Kiinasta Yhdysvaltoihin.¹⁴² Ne olivat halvempia kuin käsintehdyt turkkilaiset Zildjianit. Chinan soundi on voimakkaasti ”trässääntyvä”, gongimainen ääni. Girtonin kuvastossa suurin osa symbaaleista myytiin pareina. Kyseessä ei voinut olla vielä charlestonin symbaalit. Parillisuus saattaa olla jääne soittokuntien tavasta käyttää symbaaleita: siinä kahta symbaalia lyötiin vastakkain. Kuvastosta ei siis täysin selviä symbaalin paikka rumpusetissä. Jo kahden vuoden kuluttua 1907 kuvastossa mainitaan symbaalivalmistaja Zildjian, turkkilainen symbaalimerkki.¹⁴³ Zildjianin symbaaleita myytiin tässä tutkimuksessa aiemmin mainittua bassorummun kylkeen kiinnitettävää bassorummun pedaalia varten. Kuvaston mukaan symbaalit olivat suunnatut puhallinyhteitä ja orkestereita varten.

Viimeistään 1923 symbaali on kuvattu rumpusetin kanssa. Symbaali on löytänyt paikkansa bassorummun päältä omalla varrella roikkumasta.¹⁴⁴ Tämä crash-pelti saa kaltaisensa seuralaisen viiden vuoden päästä. Ainakin vuoteen 1941 asti symbaalitelineet olivat usein joutsenkaulamallia [kuva 4.] Ne olivat aina kiinni bassorummussa. Vuosisadan puoliväliin mennessä symbaalitelineet muuttivat lattialle.¹⁴⁵

Suurin kysymysmerkki on nostettava ride-symbaalin osalta. On merkillistä, että ensimmäisen kerran sana ”ride” löytyy kuvastoista vasta vuodelta 1967.¹⁴⁶ 20” Paiste Formula 602 ride tuskin oli lajiaan ensimmäinen. Crash-peltejä on todennäköisesti käytetty nykyisen ride-pellin tarkoituksessa. Ride on nimensä mukaisesti komppipelti. Oletan, että komppirytmii on lyöty joko crash-peltiin, hi-hatiin tai sitä ennen mahdollisesti jopa penaaliin silloin kun korkea charleston oli vielä vieras.

Kiperä kysymys ride-symbaalin osalta ratkeaa; ride mainitaan vintagesymbol-sivuston

¹⁴¹ Girton 1905.

¹⁴² Nicholls 2008, 21.

¹⁴³ Dodge 1907, 9.

¹⁴⁴ Ludwig 1923, 6.

¹⁴⁵ Leedy 1950, 1.

¹⁴⁶ Ludwig 1967, super classic.



Kuva 4. Joutsenkaulaiset symbaalitelineet konsolissa pääkallojen ja tomtomin kanssa. Taustalla vasemmalla chimes eli putkikello sekä oikealla kongi. Kuva: Suomen Jazz- ja Poparkisto, Kalevi Hännisen kokoelma.

puolella jo vuonna 1955. Tosin Zildjianin kotisivuilla merkintä ride-symbaalin keksimisestä ajoitetaan 1930-luvulle. Samalle vuosikymmenelle sijoittuva keksintö on splash-symbaali, joka puolestaan saa kuvastosta huomattavasti enemmän tukea. Riden koko lienee ollut alunperin hieman nykyistä pienempi. Nykyaikaisessa koossa (20–24”) oleva symbaali mainitaan vasta 1951.

5.3 Tähtirumpalit ja rumpusetti

Rumpusetin kehityksen suuntaa on määrännyt muutamien huippurumpaleiden antama panostus. Muutokset näkyvät setissä, vaikka ne koskevat yhtä paljon soitinta kuin rumpalin muusikkouden asemaa. Karkeasti sanottuna rumpusetin muoto, rumpujen määrä ja soittimen

soittotapa ovat olleet niitä elementtejä, joista soittimen muutokset ovat luettavissa. Tarkoitan rumpujen määrällä kahta asiaa: toisaalta rumpujen määrää yhden rumpusetin sisällä, toisaalta rumpusettien määrää maailmalla. Jälkimmäiseen kiinnitän huomiota siksi, että määrän huomattavasti kasvaessa setin kehitystä muotoilevat myös välilliset tekijät: tehdastuotanto, suunnittelutyö, mainonta, markkinointi sekä musiikkikauppojen kasvu. Rumpusetin suosio länsimaissa on taannut sen, että rumpujensoittoon panostetaan myös koulutuksen, ammattilaisuuden ja elämäntapavalintojen myötä. Kaikki tämä takaa sen, että rumpusetillä on ollut mahdollisuus saavuttaa pysyvä historiallinen linja, jota voisi kutsua jo traditioksi. Soittimen pitkä historia on tärkeää tällaisen soittimen kohdalla, joka on elänyt jatkuvien muutoksien kohteena. Rumpusetti ei suinkaan syntynyt yhdeksi tietynnäköiseksi soittimeksi, vaan rumpusetti on nähtävissä useassa erilaisessa hahmossa. Ääripäiden voisi sanoa kulkevan minimaalisen kolmiosaisen pikkusetin ja Terry Bozzion vuoden 2012 setin välillä (36 rumpua, 53 symbaalia, 22 pedaalia, 2 sähkörumpua sekä ”muutamia” perkussioita, kuten ksylofoni, kellopele, kromaattiset kongit sekä iso kongi). Loputtomat muuntelun mahdollisuudet tekevät rumpusetistä omintakeisen soittimen. Samasta syystä rumpaleilla itsellään on suuri vaikutus siihen, millaisesta soittimesta keskustelemme.

Gene Krupan vaikutuksesta rummuista tuli soolosoitin. Aikakaudelta tunnetaan mm. rumpaleiden keskinäisiä nokituskisoja, joissa parempi rumpusoolo voittaa. Rumpali oli siirtynyt taka-alalta tärkeäksi yhtyeen osaksi tai jopa rivisoittajasta artistiksi. Gene Krupan show-miehen elkeet ja rumpalin persoonan tuomat viihde-elementit otettiin tämän karismaattisen rumpalin myötä käyttöön. Grupan vaikutus oli tehokas ja pysyvä, koska hän oli ensimmäinen maailmantähtenä esiintynyt ja vastaanotettu rumpali.¹⁴⁷ Siksi häntä jäljiteltiin ja ihailtiin. Soittotapa ja soolot jäivät pysyvästi populaarimusiikkiin.¹⁴⁸

Gene Krupan kuuluisin nokittaja kilpakentillä oli Buddy Rich. Artie Shawn orkesterista saamistaan potkuista, sekä Frank Sinatran kanssa koetusta nyrkkitappelusta huolimatta hän jätti musiikin historiaan lähtemättömän jäljen.¹⁴⁹ Rich perusti omaa nimeään kantavan orkesterin vuonna 1945. Richiä pidettiin synnynnäisenä johtajana, murskaavana, mutta vahvana persoonana. Puhuttiin jopa ihmisten villitsijästä ja myyttisestä rumpalista. Samalle aaltopituudelle Rich pääsi sovittajana ja trumpetistina tunnetun Sy Oliverin (1910–1988)

¹⁴⁷ Nicholls 2008, 9.

¹⁴⁸ Nicholls 2008, 9–10.

¹⁴⁹ Paczinsky 1997, 286.

kanssa. Oliverin neuvo rumpaleille kuului seuraavasti: ”Pistäkää ne hiton kätenne taskuunne ja soittakaa bassorumpua ja charlestonia!”¹⁵⁰ Kommentti kuvastaa laajempaa murrosta, jossa rumpujen soiton painopiste siirtyi käsistä jalkoihin. Näin Rich oli juuri toiminut; korvannut yksinkertaiset linjaa ylläpitävät bassorumpukuviot itsenäisillä kuvioilla. Toisekseen hän harjoitutti erikseen jalkojaan, ja halusi paremman tekniikan koko kehoa ajatellen. Ensimmäisenä rumpalina hän trimmasi kehoa ja otti sen tuomat mahdollisuudet huomioon. Kolmanneksi Richin vaikutus rummuille liittyy sovitustyöhön. Hän räätälöi kompit keskustelemaan puhaltimien soolo-osuuksien kanssa. Rumpalin asema ei Richille merkinnyt taka-alalta ohjautuvaa perusrungon rakentamista yhtyeen muita soittimia varten, vaan rumpalilla saattoi olla omaa musiikillista annettavaa. Olkoonkin sen toisinaan merkinneen muuta kuin kiivasta vyörytystä musiikillisen intensiteetin suhteen. Buddy Richin asemasta ottivat hyödyn irti myös rumpujen valmistajat. Ludwig esitteli Buddy Rich Super Classic-setin jo 1948. 1960-luvulla Rich teki yhteistyötä Rogersin kanssa, joka möi Celebrity settiä. Kuvastossa mainitaan Richin soittavan samanlaisella setillä, johon on lisätty toinen lattiatomi. Richin nimellä myytiin settien ohella myös nimikoituja rumpukapuloita ja vispilöitä. Olivatpa Rogersin ja Ludwigin maininnat ”Buddy Richin omasta setistä” sinänsä totuudenmukaisia tai ei, kuvista näkyy joka tapauksessa aikansa ihanne. Huippurumpaliin ja sen herättämiin mielikuviin haluttiin liittää kolme tai neljä symbaalia, virveli, bassorumpu, hi-hat, yksi etutomi ja ne kaksi lattiatomia.

Jazzin legenda, Papa Jo Jones, loi taiteellisia musiikkiteoksia Count Basien yhtyeessä. Paczinsky saa useita kannattajia kutsuessaan Jo Jonesia täydelliseksi soittajaksi. Multi-instrumentalisti soitti rumpujen lisäksi pianoa, trumpettia ja saksofonia. Myös laulu ja steppi sujuivat. Count Basie Big Bandissa vuosina 1936–1948 kuultua rytmiikkaa on luonnehdittu täysin uudeksi ja uniikiksi. Modern Drummer lehden mukaan moderni rummusto oli kypsynyt, kun Joe Jones tuli New Yorkiin Count Basien kanssa esittämään klassikon *One o'clock jump*. Rytmisen idean hienous oli hiljaisuudessa. Tauko antoi rytmille muodon nuottien runsauden kustannuksella.¹⁵¹ Tätä hyödynsi myöhemmin mm. pianisti Thelonius Monk. Taide rakennettiin hiljaisuudelle. Muusikot valitsivat ja tutustuivat tyhjään tilaan. Count Basien hiljaisuuden taju avasi uusia perspektiivejä rytmiikkaan. He soittivat yksinkertaisella tyyllä, purkamalla tempoa keskeyttämättä rytmiä. Basien tyyliin kuului johtaa ensin pelkkä rytmiryhmä liikkeelle; kitara, kontrabasso ja rummut aloittivat yksin.

¹⁵⁰ Paczinsky 1997, 286.

¹⁵¹ Paczinsky 1997, 230.

Basie odotti ja antoi rytmin muotoutua rauhassa. Vasta kun rytmisektio svengasi täyttä höyryä, kappaletta jatkettiin eteenpäin. Jo Jonesin anti rumpusetille on charlestonin soiton taito. Swingille edelleen ominainen rumpurytmi on Jonesin käsialaa. Siinä periaatteena on avoimen, suljetun ja puoliksi suljetun charlestonin vaihtelu, kun hi-hatia soitetaan kapulalla. Lisäksi hän soitti bassorumpua poikkeuksellisesti sekä siirsi virvelin iskuja kohti charlestonia. Ensimmäiset ride-kompit liittyvät tähän vaiheeseen. Myös rumpali Baby Dodd liu’utti oikeaa kättä kohti symbaalia ja soitti ride-komppia. Joe Jones kuitenkin ensimmäisenä siirsi tempon merkkäämisen pikkurummusta charlestoniin. Kun oikea käsi siirtyi charlestoniin, vasen käsi ei jäänyt tauolle, vaan iski ajoittain lyöntejä virveliin. Jonesin vaikutuksesta idea otettiin big bandeissa haltuun. Charleston-rytmiikan kohdalla on mainittu kappale *Shoe shine boy* (1936), samoin introssa ja soolossa kappaleessa *Love me or leave me* (1939). Lisäksi Papa Joe Jones vähensi bassorummun ja virvelin kuvioita. Hän käytti kevyempiä, mutta suurempia symbaaleja. Edelleen hän valitsi lyhemmät ja kevyemmät kapulat. Paczinskyn mukaan Papa Joe Jones modernisoi rumpusetin.¹⁵²

6. JOHTOPÄÄTÖKSET

Rumpusetti sai alkunsa silloin, kun seisoen soittava rumpali sai irrottaa bassorummun hihnat olkapäiltään ja istuutua soittamaan. Rumpalin kaikkien neljän raajan vapautuminen bassorummun pedaalin myötä on merkittävin edellytys rumpusetin kehityksessä. Tähän on tarvittu paitsi bassorummun pedaali, myös virvelirummun teline. Nämä keksinnöt ovat edellytyksiä sille, että jotakin rumpujen kokoelmaa voidaan sanoa rumpusetiksi. Kehityskaaren toinen askel on matala charleston, jolloin myös rumpalin kaikki raajat ovat vapaita luomaan rytmiä. Soittoasennon muutokseen vaikuttivat taloudelliset syyt: tarvittiin yksi rumpali kolmen sijasta. Toisena vaikuttimena on se, että orkesterit alkoivat esiintyä sisätiloissa, jolloin fyysistä tilaa soittimille oli vähemmän. Lisäksi soitto-orkesterit ja viihdeyhdytys kasvoivat siten, että yhdessä orkesterissa saattoi olla useita kymmeniä muusikoita.

Charleston eli low-boy eli kapuloilla lyötävän hi-hatin rinnalla vuoteen 1949 asti. Sen jälkeen matalat charlestonit katosivat. Hi-hatin kehitykseen vaikuttivat ammattirumpalit Big Sid

¹⁵² Paczinsky 1997, 234.

Catlett ja Papa Joe Jones. Hi-hatin myötä virveliperusteisesta rytmistä siirryttiin rytmiiikkaan, jonka linjaa määräsi myös symbaali. Kehitys johti ride-symbaalin tuloon. Innovaatiot vaikuttivat siis soitettuun musiikkiin, toisin sanoen rumpujen kehitys johti rumpujen soiton kehittymiseen. Tämä muutos on merkittävin 1930–1940-luvulla tapahtuneista muutoksista. Hi-hatin kehityksen myötä bassorummun ja symbaalin yhdistävä pedaali katosi samaan aikaan kuin charleston, vuoteen 1949 mennessä. Hi-hatin myötä pientä lautasta ei enää tarvittu, koska hi-hat riitti samaan tehtävään.

Rumpusetin kehitys vuosina 1905–1950 perustuu sekä jazz-musiikin, että vaudeville- ja kabareeorkestereiden tarpeisiin. Kahden tai kolmen yhtäaikaista rytmin soittaminen oli oivallus, jota haluttiin toteuttaa yhdellä soittimella. Teatterimusiikin, vaudevillen ja kabareen vaikutteista sekä 1930-luvun äänettömien elokuvien säestysideoista johtuen rumpusetiin haluttiin liittää kaikkea mahdollista soivaa materiaalia. Tämä johti konsolisetin kehittymiseen. ”Trap” eli rytmisoittimien ”tarjotin” oli ajan vaatimusten mukainen, varhaista vuosien 1905–1950 ajanjaksoa leimaava setti. Se kuvastaa ajan rumpujen soittoon liittyvää efektien käyttöä ja laajuutta. Toisaalta esimerkiksi symbaaleilla ei ajanjakson ensimmäisellä puoliskolla ollut muuta tehtävää kuin aksentointi (crash-symbaalit).

1950- ja 1960-luvulla rumpusetin kehitykseen ovat vaikuttaneet Gene Krupa, The Beatles-yhtyeen maailmanlaajuinen suosio sekä rock’n rollin nousu populaarimusiikissa. Toisena taustatekijänä ovat teollisen tuotannon suomat uudet mahdollisuudet: 1950-luvulta lähtien rumpuja voitiin valmistaa suurempia määriä, mutta markkinoille tuli myös suurempi valikoima erilaisia rumpuja ja kokovaihtoehtoja.¹⁵³ Tällä aikakaudella uudet teolliset innovaatiot, kuten muovi, vaikutti rumpusetin kehitykseen. Nahkakalvot vaihtuivat muoviseoksista valmistettuihin kalvoihin. Muovi ratkaisi vireongelmat, mutta toi myös uusia vaihtoehtoja sointiin. Teollisen valmistuksen kasvamiseen vaikutti jazz-musiikin suosio. Seurauksena jazz-yhtyeitä syntyi enemmän, rumpaleita ja muusikoita nousi lavoille sen myötä, joten myös soittimien suosio ja tarve kasvoi. Tätä pohjusti jo 1937 Gene Krupan esittämä rumpusoolo. Gene Krupan vaikutuksesta rumpusetistä tuli riisuttu, neliosainen setti. Trap ja perkussioalusta unohdettiin. Rumpali Big Sid Catlettin vaikutuksesta kiinalainen tomtom sai oman puisen rungon, viritystapit ja vanteen. Useampia symbaaleja haluttiin settiin mukaan.

¹⁵³ Lehtinen 2010.

Huippukohta rumpusetin suosiossa saavutettiin The Beatles-yhtyeen aikana.¹⁵⁴ Tehtaat pusersivat settejä kysynnän mukaan. 1950- ja 1960-luvulla setin valikoima muuttui.¹⁵⁵ Kuvastoista näkyy se, että perussetin lisäksi valikoimaan tulivat viihdetaiteilijoita palveleva cocktail-setti. Se oli alun perin suunniteltu esiintyjille, joiden oli tarkoitus soittaa rumpuja seisten ja yhtä aikaa laulaen.¹⁵⁶ Vaikka Ludwig toi setin markkinoille ensimmäisen kerran todennäköisesti vuonna 1948, cocktail-settien tuotanto näyttäisi heräävän vasta vuoden 1954 jälkeen myös muiden valmistajien katalogeissa. Aineiston perusteella ei voi täysin varmuudella sanoa, mikä on cocktail-settien todellinen saatavuus ja käyttö noina vuosina. Kyseinen setti herättää kysymyksen, missä määrin cocktail-setti liittyy nykyisin tunnettuun klubi-settiin. Otaksun niillä olevan yhteyttä kehityslinjoissa, koska seteillä on yhteisiä ominaisuuksia niiden fyysisissä ulottuvuuksissa, kuten koossa. Molemmista seteistä on haluttu bassorumpua muokkaamalla saada setti pieneksi rumpujen määrästä tinkimättä. On tarvittu rumpusetti tunnelmallisia pieniä klubeja varten, joissa äänimaisema on hillitympi. Äänimassaa tarvittiin vähemmän, koska ihmisen äänen on noustava kitaroiden ja rumpujen ylitse. Lisäksi pienissä tiloissa on kätevää, jos runkojen koko kasvaa kattoon, ei seiniä kohti. Ihmettelen, miksei klubisettejä löydy yhdestäkään kuvastosta edes 1980-luvulta. Vanhoja klubisettejä on kuitenkin ollut myytävänä mm. muusikoiden.net-sivustolla. Esim. Premier myy niitä parasta aikaa ”vintage-hengessä”. Toiseksi bassorummun koko on pienentynyt, mutta ilmeistä syytä tähän ei aineiston perusteella ole osoitettavissa.

Kauaskantoinen muutos settiin tuli myös bassorummun saadessa toisen samanlaisen viereensä. Louise Bellsonin keksintö johti siihen, että 1970-luvulla bassorummut saattoivat helposti kannatella useampiakin tomtomeja. Ajankohdan musiikilliset ihanteet kuten progressiivisuus ja taiderock sekä heavymusiikki ryydittivät tomtomien määrän kasvuun. Näyttävyys lavalla tuli tärkeämmäksi kuin kompakti autoon mahtuva setti. Valojen ja teatterilähtöä ilmailuun liittyvien elementtien käyttö lavaesiintymisessä vaikutti siihen, että rummuista haluttiin isoja ja värikkäitä. David Bowie ja Pink Floyd mainittakoon esimerkkeinä visuaalisten musiikkielämyksen tarjoajina. Myös esiintymispaikkojen yleistuminen stadioneilla ja isommilla areenoilla lienee vaikuttanut settien kehittymiseen kookkaiksi ja näyttäväiksi. Toiseksi heavymusiikin ja hard rockin nousu 1970-luvulla asetti rumpusetille

¹⁵⁴ Nicholls 2008, 38.

¹⁵⁵ Lehtinen 2010.

¹⁵⁶ Ludwig: Las Vegas 1960.

uusia vaatimuksia. Agressiivinen soittotapa, näyttävä lavaesiintyminen ja voimakkaat kitarariffit edellyttivät rumpusetiltä samoja elementtejä. Viimeistään 1980-tullessa rumpujen rungot tehtiin tukevimmiksi. Keinoiksi löydettiin rumpujen runkojen monikerroksisuus, jossa myös materiaalin valinta vaikutti sointiin. Puuksi valittiin useimmin koivu kuin pehmeämmin soiva vaahtera.

Kokonaisuudessa on nähtävissä linja, jossa ”laajasta kioskista”, jota trap edusti, kuljettiin jazzin ja rockin avulla pienempään, riisutumpaan suuntaan 1950- ja 1960-luvulla. Perussetissä oli vuoteen 1950 mennessä jo pysyvästi virveli, bassorumpu, pieni tomtom, lattiatomi, hihat ja symbaali. Setin kokoonpano oli hyvin samanlainen kuin nykypäivän perussetti. Setti pysyi pienenä vielä 1960-luvun lopulla. Aaltoliikkeenä setti alkoi laajentua uudestaan 1970-luvulla, mutta ennen näkemättömään suuntaan. Efektien sijaan settiin lisättiin tomtomeja.

Geoff Nichollsin mukaan rumpusetti on saanut modernin muotonsa vuoden 1940 paikkeilla.¹⁵⁷ Osittain ajoitus pitääkin paikkansa, mutta mielestäni asia vaatii tarkennusta. Vaikka trap alusta alkoi kadota 1940-luvulla, osa trapin rytmisoittimista jäi settiin. Lehmänkello ja penaali kiinnitettiin bassorummun yläpuolelle tai sen etureunaan. Edelleen trapettiin kuuluneita osia, kuten bassorummun kylkeen kiinnitetty symbaali pysyivät useissa seteissä läpi 1940-luvun. Tämä symbaali sekä matala charleston katosivat vasta vuonna 1950 ja ovat ikään kuin sulautuneet nykyisin tunnetuksi hi-hatiksi. Näiden havaintojen perusteella sijoitan modernin rumpusetin ajoittuvat vasta 1950-luvun alkuun toisin kuin Nicholls arvioi.

Rumpusetin kehitykseen ovat vaikuttaneet yksittäiset rumpalit, rumpuvalmistajien innovaatiot, ja musiikkilajien asettamat vaatimukset. Toisaalta rumpusetin kehittyminen on vaikuttanut musiikillisiin elementteihin, kuten rytmiikan muutoksiin. Ilmaisukykyyn tarvitaan lahjakkuuden lisäksi hyvä soitin. Hyvän soittimen tunnusmerkkinä on se, että se ei rajoita vapaan ilmaisun kulkua.

Tutkimuksessa pidin ohjelankana Harri Lehtisen haastattelua. Hänen näkemyksensä toimivat pohjana, jota peilasin kuvastoon ja kirjallisuuteen. Pyrin muodostamaan oman näkemykseni rumpusetin kehityksen kulusta ja rumpusetin luovuttamattomista osista. Vähemmälle huomiolle jäivät symbaalit ja kapulat. Ensin mainittua Harri Lehtinen ei nostanut

¹⁵⁷ Nicholls 2008, 13.

haastattelussa juuri esiin. Viimeksi mainitun osuuden rajasin ulkopuolelle, koska rumpusetti on jossain mielessä eri asia kuin soittoväline, jolla sitä soitetaan. Mittavammassa tutkimuksessa saattaisin päätyä toiseen ratkaisuun.

Tutkimuksen aikarajaukset määrittyivät aineiston rajoissa. Vuosikymmenet 1980 ja 1990 olivat turhan niukasti edustettuina vintagekuvastossa. Ehkä näiden vuosikymmenien rummut koetaan liian uusiksi ollakseen vielä vintageharrastajien ykköstoiveita. Toiseksi Vintage-sivuston kokoaminen vie niin kauan, ettei voida olettaa sen tulevan ”valmiiksi” aivan heti. Siinä tapauksessa on mielekästä aloittaa kokoelman kerääminen mahdollisimman varhaisista ajoista, sikäli kun ne vielä ovat saatavilla. Myös Harri Lehtisen haastattelussa edeltävät vuosikymmenet saivat varsinaista painoarvoa. Vintagekuvasto ei ehkä anna täydellistä kuvaa tässä tutkimuksessa kuvatuista asioista, mutta sen avulla oli mahdollista tarkentaa joitakin kohtia ja ennen kaikkea luomaan Harri Lehtisen haastattelun kanssa ajassa ja musiikissa kulkevan kokonaiskuvan.

TUTKIMUSAINEISTO

Painetut lähteet:

Fazerin musiikkikaupan pääluettelo. Osakeyhtiö Weilin & Göös, Aktiebolag. Helsinki, 1937. Kansalliskirjasto, pienpainatekokoelma.

Fazerin musiikkikaupan päähintaluettelo, Osakeyhtiö Weilin & Göös. Helsinki, 1919. Kansalliskirjasto, pienpainatekokoelma.

elektroniset lähteet:

Rumpuvalmistajien myyntikuvastot 1905–1980: <http://www.vintagedrumguide.com/>

Camco 1961, 1. http://www.vintagedrumguide.com/images/camco_drum_sets/1961-camco_drumsets1.jpg

Dodge Drums 1907, 11.

http://www.vintagedrumguide.com/images/my_collection/literature/dodge/1907-dodge_catalog11.jpg

Dodge Drums, 1912, 7. http://www.vintagedrumguide.com/images/my_collection/literature/dodge/1907-dodge_catalog12.jpg

Dodge Drums 1907, 9. http://www.vintagedrumguide.com/images/my_collection/literature/dodge/1907-dodge_catalog9.jpg

Dodge Drums 1907, 27.

http://www.vintagedrumguide.com/images/my_collection/literature/dodge/1907-dodge_catalog27.jpg

Girton 1905, 6. http://www.vintagedrumguide.com/images/my_collection/literature/girton/1905_c-girton6.jpg

Girton 1905, 12. http://www.vintagedrumguide.com/images/my_collection/literature/girton/1905_c-girton12.jpg

Girton 1905, kuva 17. http://www.vintagedrumguide.com/images/my_collection/literature/girton/1905_c-girton17.jpg

Gretsch 1954, 2. http://www.vintagedrumguide.com/images/gretsch_drum_sets/1954-gretsch_drum_set2.jpg

Gretsch 1954, 6. http://www.vintagedrumguide.com/images/gretsch_drum_sets/1954-gretsch_drum_set6.jpg

Gretsch 1961, 2. http://www.vintagedrumguide.com/images/gretsch_drum_sets/1961-gretsch_drum_set2.jpg

Leedy 1928, 7. http://www.vintagedrumguide.com/images/my_collection/literature/leedy/leedy_topics7.jpg

Leedy 1944, 1. http://www.vintagedrumguide.com/images/leedy_drumsets/1944-leedy_drumsets1.jpg

Leedy 1944, drumsets. http://www.vintagedrumguide.com/leedy_drumsets_1944.html

Leedy 1950, 1. http://www.vintagedrumguide.com/images/leedy_drumsets/1950-leedy_drumsets1.jpg

Ludwig&Ludwig1912,6

http://www.vintagedrumguide.com/images/other_stuff/bill_ludwigiii/ludwig_1912_6.jpg

Ludwig&Ludwig1912,7.

http://www.vintagedrumguide.com/images/other_stuff/bill_ludwigiii/ludwig_1912_7.jpg

Ludwig 1918. http://www.vintagedrumguide.com/images/ludwig_sets/1918-ludwig-drum-sets-1.jpg

Ludwig 1919, 1. http://www.vintagedrumguide.com/images/ludwig_sets/1919-ludwig-drum-sets-1.jpg

Ludwig 1923, 6. http://www.vintagedrumguide.com/images/other_stuff/bill_ludwigiii/ludwig_1923_6.jpg

Ludwig 1923, 8. http://www.vintagedrumguide.com/images/other_stuff/bill_ludwigiii/ludwig_1923_8.jpg

Ludwig 1927, 7. http://www.vintagedrumguide.com/images/ludwig_sets/1927_sets/1927_set7.jpg

Ludwig 1928, 12. http://www.vintagedrumguide.com/images/ludwig_sets/1928-ludwig-drum-sets-12.jpg

Ludwig, 1929, kuva 12. http://www.vintagedrumguide.com/images/ludwig_sets/1929-ludwig-drum-sets-12.jpg

Ludwig 1932, 7. http://www.vintagedrumguide.com/images/ludwig_sets/1932-ludwig-drum-sets-7.jpg

Ludwig 1935, 1. http://www.vintagedrumguide.com/images/ludwig_sets/1935-ludwig-drum-sets-1.jpg

Ludwig 1938, kuva 3. http://www.vintagedrumguide.com/images/ludwig_sets/1938-ludwig-drum-sets-3.jpg

Ludwig 1938, 4. http://www.vintagedrumguide.com/images/ludwig_sets/1938-ludwig-drum-sets-4.jpg

Ludwig 1948, 2. http://www.vintagedrumguide.com/images/ludwig_sets/1948_wfl_drumsets2.jpg

Ludwig 1949, kuva 5. http://www.vintagedrumguide.com/images/ludwig_sets/1949_wfl_drumsets5.jpg

Ludwig 1960, Las Vegas. http://www.vintagedrumguide.com/images/ludwig_sets/las_vegas/1960_las_vegas.jpg

Ludwig 1960, Blue Note. http://www.vintagedrumguide.com/images/ludwig_sets/blue_note/1960_blue_note.jpg

Ludwig1967,SuperClassic.

http://www.vintagedrumguide.com/images/ludwig_sets/super_classic/1967_super_classic.jpg

Ludwig vialites 1975, 01. http://www.vintagedrumguide.com/images/ludwig_vialites/1975-RAINBOW-VISTALITE-PAGE-01.jpg

Ludwig Tivoli 1980, 20. http://www.vintagedrumguide.com/images/ludwig_sets/tivoli/1980_tivoli%20.jpg

Pedaali: http://www.vintagedrumguide.com/pedal_53.html
Premier 1937, 2. http://www.vintagedrumguide.com/images/premier_drumsets/1937-premier-catalog-2.jpg
Premier 1937, kuva 6 http://www.vintagedrumguide.com/images/premier_drumsets/1937-premier-catalog-6.jpg
President, 1979, Hollywood, kuva 22.
<http://www.vintagedrumguide.com/images/catalogs/hollywood/hollywood22.jpg>
President, 1979, Hollywood, kuva 6.
<http://www.vintagedrumguide.com/images/catalogs/hollywood/hollywood6.jpg>
Rogers 1938, President http://www.vintagedrumguide.com/images/rogers_sets/president/1938_president.jpg
Sears 1940, kuva 2-2. http://www.vintagedrumguide.com/images/my_collection/literature/sears/sears2-2.jpg
Sears 1940 2-6. http://www.vintagedrumguide.com/images/my_collection/literature/sears/sears2-6.jpg
Slingerland 1930, 16. http://www.vintagedrumguide.com/images/catalogs/slingerland/1930_slingerland_16.jpg
Slingerland 1936, kuva 11.
http://www.vintagedrumguide.com/images/catalogs/slingerland/1936_slingerland_11.jpg
Slingerland 1963, 2. http://www.vintagedrumguide.com/images/slingerland_drum_sets/1963A-slingerland2.jpg
Slingerland 1963A, 9. http://www.vintagedrumguide.com/images/slingerland_drum_sets/1963A-slingerland9.jpg
Slingerland 1979, 9. http://www.vintagedrumguide.com/images/slingerland_drum_sets/1979-slingerland-drumsets9.jpg
Tama 1979, 7.
http://www.vintagedrumguide.com/images/tama_drumsets_catalog_pages/1978_tama_drumsets7.jpg
Yerkes 1910, 3. http://www.vintagedrumguide.com/images/my_collection/literature/yerkes/yerkes_1910_3.jpg
Vintagedrumguide, soundeffects. http://www.vintagedrumguide.com/percussion_sound_effects.html

Kaikki www-sivut tarkistettu 20.5.2011.

Muu elektroninen aineisto:

Percussive Art Society <http://www.pas.org/experience/onlinecollection/chinesetomtoms.aspx>
Percussive Art Society: about PAS <http://www.pas.org/About/AboutPAS.aspx>
Premier 2011. <http://drumset.premier-percussion.com/catalogue/drumsets/genista-series>
Premier 2011, Heritage. <http://drumset.premier-percussion.com/catalogue/drumsets/heritage-series>
Promootiokuva Ziggy Stardust and the Spiders from Mars 1972. <http://www.5years.com/spiders.htm>
Roy Knapp's Trap Set <http://www.pas.org/experience/onlinecollection/royknappstrapset.aspx>
Soitin Laine 2012 http://www.soitinlaine.fi/sumuCMS/sivu/tuotetiedot/tuote_id/5832&kategoria_id=1027
Zildjian <http://zildjian.com/About/History/Historical-Timeline>
Kaikki www-sivut tarkistettu 20.5.2011.

Painamattomat lähteet:

Harri Lehtisen haastattelu 23.11.2010 Tampereen Konservatoriolla. Tekijän hallussa.

Musiikkiäänite. *Nauhallista jazziltaa*. Radio-ohjelma, 1993/03/03. Toimittajat Ossi Aalto, Kalevi Hänninen ja Jukka Haavisto. Suomen Jazz- ja poparkisto. Helsinki

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Balmer, Paul (2012). *Drum-Kit Manual*. Haynes publishing.

Blades, James (1992). *Percussion Instruments and their history*. The bold Strummer, LTD.

Cantor, Norman F. (1988). *Twentieth-Century Culture. Modernism to deconstruction*. Peter Lang Publishing, Inc., New York.

The Drummer. 100 years of rhythmic power and invention (2006). Editet by Adam Budofsky. Modern Drummer Publications. USA.

Encyclopedia of percussion (1995). Editet by John H. Beck. Garland Publishing, Inc. New York & London.

Hobsbawm, Erik (2014). *Äärimmäisyyksien aika. Lyhyt 1900-luku (1914–1991)*. Vastapaino. Tampere.

Jalkanen, Pekka (2002). *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja. Hakapaino Oy. Helsinki 1989.

Montagu, Jeremy. *Timpani & Percussion*. The Yale Musical instrument series. Yale University Press.

Musiikin suunta 2/1995. Soitintutkimus. Suomen etnomusikologinen seura ry: julkaisu. Helsingin yliopisto.

Musiikki 1-4. (1974). Suomen Musiikkitieteellinen Seura ry:n ja Helsingin yliopiston Musiikkitieteen laitoksen julkaisu. Helsingin yliopiston monistuspalvelu, offset.

Nauhallista jazziltaa (1993). radio-ohjelma. Ossi Aalto, Kalevi Hänninen ja Jukka Haavisto. 1993/03/03. Musiikkiarkisto.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition, Volume 21, 2001.

Nicholls, Geoff (2008). *The Drum Book. A history of the rock drum kit*. Second edition. Backbeat Books, New York.

Paczynski, Georges (1997). *Une histoire de la batterie de jazz. Des origines aux années Swing*. Paris.

Rolf, Julia ja Kangas, Jyrki (2011). *Jazz Koko tarina*. Read me.fi, A Bonnier Group Company.

Wall, Nick (2010). *Led Zeppelinin Jättiläisten aika*. Suomennos Petri Silas. Otavan kirjapaino Oy. Keuruu.

SANASTO

Anvil	Alasin
bell	Kellosymbaali
china	Efektisymbaali, voimakkaasti rikkoutuva ääni, jossa on mukana erityinen swangi. Pellin laidat ovat yleensä ylöspäin taivutetut.
crash	Aksenttisymbaali. Noin 14-18" symbaali, jolla soitetaan korostettu aksentti. Terävä, leikkaava sointi. Vanhemmissa kuvastoissa saatavissa vaihtoehdot thin, paperthin. Nykyisin valikoimissa mm. thin crash, dark crash, heavy crash.
hardware	Yhteisnimitys kaikille setin metalliosille: symbaalitelinet, virveliteline tomipidikkeet, joilla kiinnitetään tomit bassorumpuun kiinni, bassorummun ja hi-hatin pedaalit, bassorummun jalat, vanteet, lugit, virvelimaton koneisto, viritysruuvit, kiinnitysruuvit, varret, klämpit ja pidikkeet.
hi-hat	Pedaalilla varustettu metallinen varsi, johon on kiinnitetty kaksi symbaalia vaaka-tasoon toisiaan vasten. Ylempi symbaali liikkuu pedaalin avulla alemmaa symbaalia vasten. Ylempää symbaalia voidaan myös lyödä kapulalla.
konsoli	Bassorummun ympärille kiinnitettävä pyörillä varustettu teline, joka on tarkoitettu tarjotinta, lyömäsoittimia, etutomeja ja symbaalitelinetä varten. Konsoli oli käytössä noin 1930-1940-luvulla. Nykyinen versio konsolista on räkki *engl. rack, eli putkiteline, joka korvaa osan rumputelineistä ja pidikkeistä.
lehmänkello	Peltinen kello joka jäljittelee varsinaista karjakelloa.
marakassit	Puiset tai muoviset, ontot ja umpinaiset pienet käsisoittimet, jotka on täytetty esim. hiekalla.
octobanit	Kapea mutta syvä rumpupari ala- ja yläkalvolla sekä omalla telineellä. Samanlainen viritysmekanismi kuin puisissa runkorummuissa, joissa kalvo viritetään ruuvikiristimillä ja lugeilla vannetta vasten. Käytetään täydentämään rumpusetin soundia.
penaali	(engl. woodblock) Puusta tehty suorakulmainen, ontto lyömäsoitin. Kyljessä on koverrettu kapea aukko, joka toimii kaikukoppana. Ääni synnytetään lyömällä kapulalla yläpintaan. Sointi on korkea, erottuva.
piiska putkipenaali	Saranalla yhdistetyt puukalikat, joita lyödään vastakkain. (engl. slapstick) Putken muotoinen, osittain ontto, puusta tehty lyömäsoitin. Yksi tai kaksi eri taajuutta* ns. sävelkorkeutta.
pääkallot	Toiselta nimeltään temppeliblokkit; pääkallon mallinen puoliavoin ontto lyömäsoitin. Terävä, lyhyt lokahtava sointi. Blokkeja on useimmiten kolme tai neljä. Tavallisesti ne kiinnitetään telineellä kiinni rumpusetiin. Rumpuseteissä erityisesti konsoli- ja trap-settien aikaan. Moderni versio suorakulmaiset, hiukan ulkoreunoista levenevät blokit.

ride	Noin 20–24" komppisymbaali, johon soitetaan rytmin peruskuvio.
ride-komppi	Rytmin pulssia ilmaiseva kuvio, josta tavallisesti on löydettävissä tahtilajin ositus. Esimerkiksi 5/4, triolikomppi, kahdeksasosakomppi. Pulssi soitetaan ride-symbaaliin.
räikkä	Puinen, kovaääninen kädessä tai kammella pyöritettävä soitin. Periaatteena on hammaspyörä, johon siivekkeet osuvat päästäen voimakkaan äänen.
splash	Pienikokoinen, noin 6-12" efektisymbaali, jossa korkea, putoavan pellin ääntä muistuttava lyhyt, terävästi leikkaava sointi.
tamburiini	Yksikalvoinen kehärumpu, joka on varustettu kehää kiertävillä kelloilla.
tarjotin	Levyn muotoinen pienehkö teline, joka kiinnitettiin bassorummun päälle pieniä perkussioita ja äänitehosteita varten.

KUVALIITE

KUVA 1



Kastanjetit

KUVA 2



Tamburiini

KUVA 3



Lehmänkello

KUVA 4



Putkipenaali

KUVA 5



Triangeli

KUVA 6



**Trap eli “tarjotin”, joka kiinnitetään bassorummun päälle. Neljä pääkalloa, tamburiini, penaali, kaksi lehmänkelloa, lusikat sekä kaksi symbaalia.
Kuvan lähde: Montagu, Jeremy. Timpani & Percussion. The Yale Musical instrument series. Yale University Press, 2002.**

KUVA 7



Bongorummut

KUVA 8



Vispilät ja kapulat